

CATIA TOLEDO MENDONÇA

MUITOS CAMINHOS PARA ANA Z.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Dr.^a Marta Moraes da Costa

CURITIBA
2000

EE-429




Dr.ª Marta Morais da Costa

Anamaria Filizola
Dr.ª. Anamaria Filizola


Dr^a. Eliana Lucía M. Yunes García

Cátia Toledo Mendonça
Catia Toledo Mendonça

SUMÁRIO

Resumo	V
Abstract	VII
1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1. Uma idéia toda azul	10
1.2. No rumo da estrela	10
1.3. Grande delicadeza, perfumadas flores	12
2. COM SUA VOZ DE MULHER	15
2.1- Um fio para o tear – Marina Colasanti e sua obra	15
2.2- Onde os fios se encontram	16
2.3- O impossível não existe	25
2.4- Quem conta um conto	28
2.5- Alimentando a imaginação	34
2.6- Um dos caminhos para Ana Z.	36
3. NOVOS CAMINHOS SE ABREM	39
3.1- Mas um conto é apenas um conto, que eu conto, reconto e transformo em outro conto	39
3.2- O tempo correu seus anos	42
3.3- Caso com aquele que souber me encontrar	49
3.4- a moça contava para as flores aquilo que lhe ia na alma.....	53
3.5- Palavras Aladas	63

3.6- Onde os oceanos se encontram	68
3.7- O rosto atrás do rosto.....	81
3.8- Uma ponte entre dois reinos	92
 4. NESTE MUNDO OU NOS OUTROS	 95
 5. AS JANELAS SOBRE O MUNDO	 143
 6. BIBLIOGRAFIA	 155
6.1- Obras de Marina Colasanti	155
6.2- Bibliografia de apoio	156
6.3- Artigos de jornal	159
6.4- Revistas	160
6.5- Teses/dissertações	160

RESUMO

Muitos caminhos para *Ana Z.* é um estudo que nasceu da admiração por uma autora e sua criação. A princípio, propõe-se a localizar a obra escrita por Marina Colasanti, destinada ao público juvenil, dentro de um contexto geral da literatura feita para crianças e jovens, no Brasil, nos últimos vinte anos, mas esse não é seu principal objetivo.

O objeto específico deste estudo é a obra intitulada *Ana Z. aonde vai você?*, publicada em 1993, pela Nórdica, da qual são apresentadas duas leituras. A primeira, dentro da perspectiva estética, tem como instrumental as teorias de análise da narrativa, levando em conta os elementos tradicionais desse gênero. Para tanto, serviram de apoio principalmente as teorias de Gérard Genette, Jean Pouillon, Tzvetan Todorov, Italo Calvino e Umberto Eco. Em alguns momentos, nem mesmo essa diversidade teórica conseguiu resolver impasses que surgiram diante de certas particularidades apresentadas pelos elementos dessa narrativa, como por exemplo as questões relativas ao narrador e ao tempo.

Dentro desse nível de leitura, destacam-se também as relações estabelecidas entre *Ana Z. aonde vai você?* e outros textos, formando um complexo tecido de vozes que se entrecruzam para o desenvolvimento desta obra escrita por Marina Colasanti. Relevantes são os diálogos com o conto de fadas e com a obra de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*.

A segunda leitura leva em consideração o aspecto simbólico da linguagem. A partir dessa percepção, é feito um levantamento dos símbolos recorrentes neste texto, procurando relacioná-los entre si de modo a estabelecer o sentido maior da obra. Essa abordagem referendou-se nos textos de Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Mircea Eliade.

Ao estabelecer a ligação entre os níveis de leitura, constatou-se a influência exercida por um sobre o outro, de modo que as questões para as quais não foram encontradas respostas no nível estético são respondidas no desenvolver da segunda leitura .

Unindo a essas soluções os textos de Arnold Van Gennep e Valdomiro Piazza, finaliza-se o estudo ao relacionar o texto de Marina Colasanti e o mítico, a partir de similaridades encontradas entre eles.

Palavras -chave: Colasanti, Marina - Ana Z. aonde vai você? - símbolo , mito e estético

ABSTRACT

This subject resulted of a huge admiration for a writer, Marina Colasanti, and her work . At first, it discusses the place that her work has in the literature made for children in the last twenty years, in Brazil, but the real intention of this study is to discuss de book named *Ana Z. aonde vai você?*, that was published in 1993.

About it, two possibilities of reading are analysed . At first, taking the esthetic values as fundamental , it was read analising its traditional elements of narrative, with the theory of Gérard Genette, Jean Pouillon, Tzvetan Todorov, Italo Calvino and Umberto Eco. Sometimes , despite all this theory, some elements could not be resolved as they should be , like questions about time and the narrator. A dialogue between *Ana Z.aonde vai você ?* and other texts must be pointed out , mainly with *Alice in Wonderland* and with the fair tales.

In the second reading, all the answers that were not found in the theory used in the first one were resolved , as a result of an integration between both levels . It was about the symbols noticed as another level of reading . Then , the theories of Gaston Bachelard, Gilbert Durand and Mircea Eliade were very important .

Finally , among those tendencies, the thinking of Arnold Van Gennep and Valdomiro Piazza were used to link the Marina Colasanti's text with the mythical one , because of the same characteristics that can be found in both of them.

Keys-word : Colasanti, Marina - *Ana Z. aonde vai você?* - symbol, myth and esthetic

DEDICATÓRIA

Para Ferdinando, a grande ausência,
Para minha mãe, presença constante.

AGRADECIMENTOS

A Marina Colasanti, inspiração e fonte.
Prof^a Marta , amiga e orientadora incansável.
Jacques, Elic e Evelyn, pela paciência.

INTRODUÇÃO

1.1 Uma idéia toda azul

O primeiro encontro com a obra de Marina Colasanti foi há muito tempo, quando trabalhei com um de seus contos no curso de especialização, e desde então, o fascínio que exerce sobre mim é constante. A particularidade da linguagem utilizada nos contos de fadas, a presença incontestável da simbologia a clamar por uma leitura atenta, o tratamento mágico dispensado ao relacionamento mulher/ homem convidam para um mergulho num mundo de sonhos e mitos, tão afastado da sociedade racional em que vivemos. Dessa percepção à escolha do tema abordado na dissertação de mestrado foi um pulo.

Ana Z. aonde vai você? surgiu como uma narrativa intrigante, que propunha enigmas a serem decifrados e, por isso mesmo, um desafio a ser aceito. Para que pudesse caminhar pelas trilhas de Ana Z., algumas escolhas foram feitas, com a intenção de facilitar o trajeto.

1.2- No rumo da estrela

Eis que se configura o primeiro dos objetivos deste trabalho : a investigação da obra de Marina Colasanti de modo a situá-la no contexto literário brasileiro das obras destinadas a jovens e crianças. Deste modo, fez-se necessária uma leitura da fortuna crítica relativa à autora, a releitura de textos que se debruçam sobre ela. Neste sentido, o contato com Marina

Colasanti foi fundamental, pois através de correio eletrônico a autora enviou-me um dossiê completo sobre si, que me forneceu não só elementos para que conhecesse melhor a obra, mas também relações de textos publicados em vários estados brasileiros, em teses ou livros. Além disso, tive oportunidade de conhecer sua opinião sobre o fazer literário e até algumas informações sobre a própria Ana Z. .

Um segundo objetivo foi estabelecer relações desta obra com outras, uma vez que, mesmo num primeiro contato, o diálogo com a obra de Lewis Carol salta aos olhos . A investigação apontou para um número significativo de textos em diálogo com *Ana Z. aonde vai você ?* Dentro do possível os textos foram lidos ou relidos e procurou-se estabelecer o motivo para sua presença na novela de Marina Colasanti, sem perder de vista as possibilidades de recriação de texto, como paráfrase ou paródia.

Outro objetivo deste trabalho surgiu da percepção de que estamos diante de uma narrativa singular, tanto sob o ponto de vista temático quanto estético, que merece ser decifrada. Assim como o homem das sociedades primitivas acreditava que para dominar algum elemento da natureza era necessário que conhecesse sua origem, senti necessidade de buscar a essência de Ana Z. , para que pudesse compreendê-la. A análise sob o ponto de vista mítico foi fundamental para que pudesse chegar até seu mais profundo porão .

Vê-se , então, que o objetivo geral deste trabalho é mergulhar na obra de Marina Colasanti de modo a conhecê-la , para que possa entendê-la, enquanto literatura que é, enquanto elemento cultural que se traduz. Em seu aspecto cultural, desejo destacar *Ana Z. aonde vai você?* como uma obra que, embora mantenha-se ligada à linha mestra da autora, caracteriza-

se por certas peculiaridades que a tornam especial no contexto geral da obra.

-1. 3 Grande delicadeza, perfumadas flores ...

Durante a elaboração deste trabalho, várias opções foram feitas, de modo a determinar desde a abordagem até a escolha de um estilo de escritura que se adequasse ao texto científico, sem que perdesse a ligação com a sua autora.

A primeira delas foi referir-me à obra simplesmente como Ana Z., em algumas ocasiões, primeiro para evitar a repetição excessiva do título e, segundo, para dar uma certa rapidez ao texto, qualidade exigida por Calvino para o próximo milênio. Assim também, muitas vezes me refiro à protagonista como Ana, com a intimidade de quem conhece bem uma companheira de longa viagem.

Diante da percepção inicial de que este é um texto que se presta a várias leituras, resolvi começar minha caminhada pelo nível estético, mais tradicional, no qual poderia ir apalpando as entranças do texto e percebê-lo melhor. Sendo assim, busquei auxílio em teóricos de épocas e tendências diferentes, uma vez que comecei a encontrar elementos que não poderiam ser explicados por uma única corrente da crítica literária. Dessa forma, teóricos diferentes como Poullion e Umberto Eco estão juntos nos caminhos deste bosque.

Decidi também me aventurar pelas alamedas do simbólico, mergulhar fundo no mar de imagens propostas pela narrativa e, para tanto, socorreram-me Jung, Bachelard, Durrand e Mircea Eliade. A proposta para o quarto capítulo foi a de fazer um levantamento dos símbolos

recorrentes e tentar entender como a união deles constrói esta narrativa, a princípio escrita para um leitor juvenil, que se identifica com as experiências vividas por Ana Z.. Neste sentido, muitas vezes me indaguei se este capítulo não estaria pendendo para a lentidão, em oposição à rapidez que se pretendia inicialmente. No entanto, percebi que, nesse caso, a vagarosidade era necessária para que não se deixassem de fora símbolos importantes que, quando ausentes, pudessem interferir na leitura final da obra. Assim é que muitas vezes há repetições, aparentemente desnecessárias, mas que, afinal, serão justificadas. A construção do texto determinou seu próprio ritmo.

Desta forma é que, ao chegar ao término, restava-me apenas atar as pontas do texto e deixar que minha voz se fizesse ouvir, pois de todos os diálogos, o ocorrido entre mim e Ana foi o mais íntimo.

Esta é a estrutura geral estabelecida para a tese, no intento de que se desenvolvesse satisfatoriamente. Pode ser assim simplificada:

A primeira parte terá como meta situar Marina Colasanti e sua obra no contexto literário das duas últimas décadas, quando passou a se dedicar à literatura infantil. Para tanto, serão levados em conta vários textos que, de alguma forma, referem-se a seu trabalho, observando-se, principalmente, a recepção de sua obra entre os estudiosos da área, para que se possa perceber o lugar que ocupa dentro da história da literatura brasileira destinada a crianças e jovens.

Pretende-se, também, a partir da crítica, situar *Ana Z. aonde vai você?* no contexto da obra de Marina Colasanti, uma vez que apresenta particularidades que a distinguem do todo.

A segunda parte constará de uma exaustiva análise do nível estético, sem que se pretenda misturá-lo com o simbólico, embora muitas vezes se perceba a dificuldade da tarefa proposta. Para isso, serão utilizadas várias teorias, tentando dar conta de certas particularidades que são percebidas na obra. Nesse sentido, a intenção é comprovar a singularidade que os elementos desta narrativa apresentam e procurar identificar suas razões.

A terceira parte constará de um levantamento da cadeia de símbolos que compõem a obra e a tentativa de relacioná-los entre si, bem como identificar a estrutura profunda do texto. Os textos de Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Mircea Eliade serão fundamentais para que se estabeleça uma ponte entre o universo simbólico eo estético, de modo a que se possa fazer o mergulho pretendido.

Nesse percurso serão feitas incursões pelo universo da antropologia, fundamentadas no discurso Arnold Van Gennep, que encaminharão as investigações do texto para as conclusões.

Por fim, pretende-se que a conclusão deixe claras questões não resolvidas antes e que possa justificar o empenho de análise.

2- Com sua voz de mulher ...

2.1- Um fio para o tear - Marina Colasanti e sua obra

Nascida em Asmara, na Etiópia, Marina Colasanti veio para o Brasil com onze anos . Coursou a Escola Nacional de Belas Arte , habilidade que mais tarde aproveitaria para ilustrar suas narrativas, e depois ingressou no jornalismo. Trabalhou no *Jornal do Brasil* por onze anos e , durante dezoito , foi editora especial da revista feminina *Nova*. Publicou seu primeiro livro em 1968 - *Eu sozinha* - e a partir daí nunca mais parou .

Sua obra apresenta como ponto alto os contos, principalmente infantis e juvenis , mas , com uma produção bastante diversificada , atinge também o leitor adulto. Em uma relação cedida pela própria autora, encontra-se a seguinte classificação de seus textos publicados depois de *Eu Sozinha* , incluindo *Ana Z. aonde vai você*, que é o objeto especial este estudo :

Uma Idéia Toda Azul(1979), *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (1982) , *Entre a Espada e a Rosa*(1992)e *Longe Como o Meu Querer* (1997) são livros de **contos de fadas**. *A menina arco-íris*(1984), *O Lobo e o Carneiro no Sonho da Menina*(1985), *Uma Estrela Junto ao Rio*(1985) , *O Verde Brilha no Poço*(1986), *O Menino Que Achou Uma Estrela*(1988), *Um Amigo Para Sempre*(1988), *Será Que Tem Asas?*(1989) , *Ofélia e a Ovelha*(1989), *A Mão na Massa* (1990) são narrativas **infantis** publicados até 1993, quando surgiu *Ana Z.Aonde vai você?*, única obra publicada até então que recebe a classificação de **juvenil** , e que serve de limite para o corpus deste trabalho.

Há também uma produção que é classificada apenas de acordo com o gênero em que se insere, como por exemplo **contos** - *Zoológico* (1975), *A*

Morada do Ser (1978) , *Contos de Amor Rasgados* (1986) - ou **crônicas**- (*Eu Sozinha* (1968) e *Nada na Manga* (1975) . Por outro lado, sua produção de **ensaios jornalísticos** aborda questões femininas, como *A nova Mulher* (1980) e *Mulher Daqui Prá Frente* (1981) .

A publicação de *O leopardo é um animal delicado*, pela Rocco, em 1998, pode ser associada à de *Contos de amor rasgados*, pelo tom de seus contos, embora devam ser assinaladas as diferenças percebidas a partir da extensão dos textos, que são mais longos na obra recente.

2.2- Onde os fios se encontram

A classificação fornecida pela autora poderia ser questionada, a partir de declarações da própria Marina, que afirma : "Quanto a ser escrito para crianças, não é nunca uma preocupação intensa minha essa de faixa etária; é a história , que exige ser escrita de um modo ou de outro!".¹

Na realidade , essa é uma constatação fácil de se fazer. Muitos dos seus chamados contos de fadas poderiam ser destinados a adultos por seu substrato , embora os personagens, as situações maravilhosas deliciem também as crianças . Ao tematizar as relações homem/mulher, tratando-as metaforicamente através da imagem de príncipes, reis , princesas ou camponesas, Marina Colasanti invade o imaginário infantil com sua narrativa, mas desperta , no leitor adulto, o fascínio de ver-se transportado, junto com sua vivência, para o mundo encantado do conto maravilhoso.

¹ COLASANTI, Marina. *Longe como o meu querer*. 3.ed. São Paulo :Ática. Entrevista anexada à obra.p.126

Michelle Bourjea, em seu texto "Um livro para crianças que fascina os adultos",² destaca essa característica da obra de Marina, a partir de uma pergunta feita à autora :

"-Ora, Marina, o seu livro " *Uma idéia toda azul* " é um livro para adultos.

Não é ?

_ De jeito nenhum. Escrevi-o para as crianças e elas gostam dessas estórias.

É verdade, elas as amam. Também querendo entender o mistério dessa dupla sedução debrucei-me sobre esses contos para questionar um amigo estranho. Busquei qual antiga nostalgia, qual ansiosa aspiração podiam fascinar ao mesmo tempo as crianças e os adultos."²

Esse mistério se revela na leitura de textos como *A Mulher Ramada*,³ em que, no cenário mágico dos contos maravilhosos - o castelo e seus imensos jardins - , encontramos um jardineiro a debater-se com sua criação, Rosamulher, por ele esculpida cuidadosamente para que não fugisse à imagem da mulher idealizada . No entanto, sem submeter-se ao jugo masculino, Rosamulher teima em florescer, até que

"Parado diante dela, ele a olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida , pareceu-lhe mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la em seu desenho."⁴

Não é difícil que se perceba a relação de poder que existe, de um modo geral, entre homens e mulheres, representada pelas figuras do jardineiro e de

² KHÉDE, Sônia Salomão (org) *Literatura Infanto-juvenil : um gênero polêmico*. São Paulo : Ática, 1986. p.203.

³ COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro : Nórdica, 1985

⁴ Idem, p.30.

sua Rosamulher. Tem-se , então, o elemento mágico que encanta as crianças - uma roseira em forma de mulher , que cresce em um jardim do palácio, cercada de damas e cavaleiros - , e a "ansiosa aspiração" feminina , adulta , de ser aceita como é, sem podas que lhe modifiquem a essência.

A leitura de sua obra, portanto , depende do leitor, do pacto que ele fizer com a narrativa, embora se possa notar que há um fio condutor na obra da autora : a questão feminina, que , independente da forma escolhida, permanece subjacente em seus textos.

Assim, o elo entre leitores de todas as idades se mantém também entre os textos escritos por ela, ligados por imagens que se repetem em obras de gêneros aparentemente diferentes e que se transformam em sua marca registrada. Esse fato pode ser percebido, por exemplo, numa ligação estabelecida entre a sua poesia - destinada ao público adulto - e vários dos contos maravilhosos.

Em *Rota de Colisão*, a poeta não abandona a temática feminina, que aparece , por exemplo, em *Hematoma da Infidelidade*. Neste poema, utilizando o verso, uma imagem que é constante na literatura que Marina Colasanti faz destinada ao público infantil é retomada : a da mulher tecelã.

Tenho um coágulo na alma
 sangue preto pisado
 que amor nenhum dissolve.
 Pertença à eterna estirpe
 das traídas
mulher que tece e fia
 enquanto o macho
 entre as coxas de outra
 afia mentira e gozo.

É sempre o mesmo macho
Sempre o mesmo percurso.
Nenhum me foi fiel
a mim a minha mãe
minhas irmãs.
E nenhuma de nós
Soube achar o caminho
Que sem sair do amor
Conduz à indiferença

É interessante notar que, apesar de o poema tratar de temática especificamente adulta, a simbologia da tecelã, assim como em seus contos maravilhosos, corresponde àquela indicada por Chevalier e Gheerbrant, "Tecido , fio, tear, instrumentos que servem para tecer ou fiar são todos eles símbolos do destino. (...) Fiandeiras e tecelãs abrem e fecham indefinidamente os ciclos individuais, históricos e cósmicos".⁵

As fronteiras entre a literatura escrita para criança e a feita para adultos, mais uma vez, desaparecem, pois não há a preocupação em tratar a imagem de forma diferente. Assim é que a mulher , também na visão desta autora , tece sua história de vida, é como as Moiras, divindades lunares que , na mitologia grega , atam o destino .

Por outro lado, na Grécia antiga a figura da mulher, esposa, está sempre ligada à roca e ao tear. Em Atenas, por exemplo, a mulher não tinha direitos políticos, não podia sair de casa : " A trincheira da mulher é o lar, onde

⁵ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1988 p. 872 .

ela é a senhora, que comanda as filhas e os escravos. Suas prendas domésticas são a roca e o tear."⁶

Pode-se pensar , então, que a estirpe de mulheres a que o eu feminino diz pertencer se liga ao "modelo de uma 'penélope' do século V a. C. : caseira, calada, discreta, diligente, laboriosa, fiel, econômica , submissa" , que " confinada ao gineceu aprendia o manejo da roca e do tear." ⁷Se pensarmos que a obra de Marina Colasanti, em parte , discute a relação homem/mulher é interessante perceber o resgate dessa figura submissa, que não se mantém ao longo de sua obra destinada ao leitor infanto-juvenil . Essa imagem, já construída no imaginário do adulto , não alimenta o infantil, o que não impede que a imagem da tecelã esteja presente em vários de seus textos.

Em seu primeiro livro infantil, *Uma Idéia toda Azul*, encontram-se os contos *Além do bastidor* e *Fio após fio*, que destacam a figura da mulher bordadeira, ocupada em tecer imagens. No primeiro conto, as imagens tecidas ganham vida, tornam-se realidade para a tecelã; lembrando ainda a leitura do ato de tecer feita por Chevalier : " O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula da bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical."⁸

Assim também acontece em *Além do Bastidor*:

" O bordado já estava quase pronto. Pouco pano se via entre os fios coloridos.

Breve estaria terminado.

⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis (RJ) : Vozes, 1989. p.37.

⁷ Idem, p. 39.

⁸ CHEVALIER, op. cit. *Dicionário* p.872

Faltava uma garça, pensou ela. E escolheu uma meada branca matizada de rosa. Teceu seus pontos com cuidado, sabendo, enquanto lançava a agulha, como seriam macias as penas e doce o bico. Depois desceu ao encontro da nova amiga.

Foi assim, de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço, que a irmã mais velha a viu ao debruçar-se sobre o bastidor. Era só o que não estava bordado. E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar.

Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés, mas estavam escondidos pela grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha.⁹

As semelhanças entre as imagens criadas pelo imaginário popular e aquelas de que Marina Colasanti lança mão em sua obra não são coincidências, e se repetem em vários textos. Em " Fio Após Fio" ¹⁰ duas irmãs fadas bordam, mas enquanto uma tece imagens que se completam dia a dia, a outra associa-se à figura de Penélope, tecendo e destecendo . Alvo do despeito da irmã, cujo trabalho não se desenvolvia, Gloxínia é transformada em uma aranha, como Aracne, a fiandeira de sua própria teia, e passa a fornecer os fios para o bordado da irmã . Afinal, as duas tornam-se prisioneiras de suas teias, que são muitas e não as deixam sequer chegar à porta.

Também em seu segundo livro infantil, *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*, a imagem da tecelã é retomada, no conto que melhor a tematiza: *A Moça Tecelã*. Aqui, a moça tecelã é a responsável pelo raiar do dia :

⁹ COLASANTI, Marina . *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro : Nórdica, 1979. p.19

¹⁰ Idem , p.43

"Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. (...) Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela. (...) "

Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para a frente e para trás, a moça passava seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila.

Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer . ¹¹

Ao tecer o seu cotidiano, a moça tecelã assume o papel divino, nos remete à imagem de ânima, que segundo a mitologia oriental é a responsável pela vitalidade, é aquela que dá vigor ao ser, que responde pelos acontecimentos, pelo decurso dos dias e pelo encadeamento dos fatos, como inúmeras deusas do antigo Oriente Próximo - a Grande Deusa hitita, por exemplo, ou como a tecedeira da mitologia chinesa, " permanentemente debruçada sobre o seu tear compondo brocados celestes de multicoloridos cambiantes. Graças a seu zelo, diariamente, quer fosse madrugada ou crepúsculo, no céu podiam-se ver os brilhar os raios policromáticos de seus bocados celestes . " ¹²

Essa aproximação com deusas , com seres míticos é significativa, pois ao mesmo tempo em que concede à mulher uma situação especial, superior à masculina, torna-a artificial, distancia-a da imagem da mulher comum e

¹¹ Idem, p. 12

permite que se leia a presença feminina como uma confirmação das relações homem/mulher que vigoram em nossa sociedade . Se há a necessidade de, na ficção , colocar a mulher em situação especial, ligada a uma idéia de poder é porque as mulheres reais estão longe dessa condição. Portanto , apontar como solução a criação de mulheres especiais na ficção pode ser o indício do reconhecimento da condição subalterna da mulher.

Tecendo, a mulher nascida neste conto sente a necessidade de um companheiro:

"Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida."¹³

O trabalho de criação , o parto desse homem, confirma-lhe o aspecto divino, mas aquele que romanticamente fora criado como o ser amado, transforma-se dia a dia, exigindo mais e mais da tecelã . Então , com a mesma autoridade que teria uma deusa, Aracne , Ariadne ou uma das Moiras, a que determina o destino dos homens, por exemplo , a tecelã destece aquele que de companheiro se transformara em tirano :

¹² Mitologia Chinesa p.113

¹³ COLASANTI, . *Doze reis* p. 14

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo , ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo.

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e , jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer o tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou, e espantado olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apertado, o emplumado chapéu." ¹⁴

A idéia da mulher associada à criação, que também é marca constante na obra desta autora, justifica-se principalmente pela condição materna atribuída à mulher, única que pode gerar uma vida. Esta imagem está presente também na mitologia greco-romana principalmente no arquétipo da Grande Mãe ¹⁵. A ela se ligam deusas como Hera, Deméter e Perséfone, que são relacionadas à fecundidade.

Assim, a imagem da tecelã se liga à questão feminina, tratada sob o enfoque da relação com o masculino, e perpassa o texto A articulação da

¹⁴ Idem, p.16

temática feminina acontece em várias narrativas da autora, independente do leitor a que se destinam, é marca constante da obra de Marina Colasanti.

Também em *Ana Z aonde Vai Você ?* a imagem da tecelã aparece, na figura da senhora de cabeça branca que tricota um fio de água no fundo do poço. Embora a simbologia não seja a mesma - aqui a tessitura diz respeito ao abrigo, não à criação - a imagem da mulher tecendo se mantém presente.

Apesar do inusitado tecer - um fio de água - o resultado dessa tecelagem é um cobertor que serve para agasalhar a velha senhora e os peixes, que "dormem tranquilos"(...) "aninhados entre os braços da velha senhora" (p.81), o que nos remete à imagem da tecelã que fia e tece para o bem estar comum, ou das pessoas a quem ama, tão presente na obra de Marina Colasanti.

A insistência com que essa imagem aparece na obra desta autora nos leva a questionar o modelo de mulher encontrado em sua produção, uma vez que ao mesmo tempo em que trata das relações homem/mulher de forma inquisidora - como acontece em *A mulher ramada*, a imagem feminina que predomina em sua obra é a da mulher que tece e fia, ou seja, a da mulher ligada à condição de submissão em relação ao homem, que, apesar da rebeldia, não consegue romper os padrões de uma sociedade falocêntrica.

2.3 O impossível não existe

A presença do inusitado na obra de Marina Colasanti chamou a atenção de vários estudiosos. Dentre aqueles se ocuparam com este tema, Laura Sandroni, em 21 de setembro de 1990, publicou em *O Globo* um artigo

¹⁵ BRANDÃO, *Mitologia grega*. p. 59

intitulado *Nas asas da fantasia*, em que chega mesmo a usar o adjetivo "surrealista" ao se referir à obra *A mão na massa*. Essa adjetivação, no entanto, merece ser questionada.

Levando-se em conta a concepção de literatura surrealista de André Breton, *A mão na massa* não se enquadra nessa classificação. Breton, em seu *Manifesto do Surrealismo*, define-o da seguinte forma :

Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.¹⁶

Na obra de Marina Colasanti, o fato de a mão separar-se de sua dona voluntariamente causa estranhamento, mas a narrativa segue uma seqüência lógica, que chega mesmo a obedecer ao esquema do herói que busca alguma coisa : a mão abandonou o resto do corpo porque desejava conhecer outros lugares, estava em busca de aventura; por isso escondeu-se entre os doces destinados ao palácio, e pôs-se rumo aos aposentos do rei. Este, por sua vez, a considera como um "artefato", por isso não estranha quando encontra aquela que passa a ser nomeada oficialmente como "Terceira Mão Real".

A mão, então, num processo metonímico, assume a postura comum ao ser humano e se delicia com a mudança de ambiente, com a falta de trabalho, até que, pressionada pelas legítimas mãos do rei, que se mostram enciumadas pela situação especial em que Terceira se encontra, volta a procurar sua dona. Não seria difícil comparar o comportamento da mão de Delícia com o de uma

¹⁶ TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e modernismo brasileiro*. 7ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1983. p. 40.

personagem humana de um conto maravilhoso. E ainda, para complementar esta seqüência lógica, o rei, privado de sua terceira mão, determina que a reencontrem. Temos então uma nova busca, a partir da qual se faz outra seqüência, e que nos levará ao desfecho da narrativa . Terceira volta para casa, reencontra seu lugar no corpo de Delícia, que jamais havia parado de procurá-la. Como é comum acontecer nos contos maravilhosos, o rei , que sai em busca de Terceira , se apaixona pela doceira, moça pobre e simples, na qual reconhece a mão fujona , e com ela se casa. Os dois são felizes para sempre. Há, portanto, não só uma seqüência lógica, mas um padrão narrativo que se repete, já que Terceira , num processo metonímico, representa a heroína que regressa ao lar, casa-se e sobe ao trono .¹⁷

Esses elementos reconhecidos na narrativa de Marina Colasanti fazem com que a adjetivação usada por Laura Sandroni nos pareça inadequada. Aquilo que a faz pensar em Surrealismo e', na verdade, o contato com o insólito, particularidade bastante comum na obra desta escritora e nos contos maravilhosos em geral .

Também a autora, em suas declarações, utiliza o adjetivo fantástico para qualificar sua obra. Durante o Congresso Internacional de Literatura Infantil e Juvenil, em 1996 , ela declarou escrever " contos de literatura mágica, fantástica, onde o impossível não existe e onde as emoções humanas fundamentais dominam a cena " . Buscando auxílio na obra de Todorov ¹⁸, chegaremos à conclusão de que o termo maravilhoso é o melhor indicado para «definir o gênero a que pertence essa obra, pois na concepção desse autor " No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer

¹⁷ PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto maravilhoso* . Rio de Janeiro : Forense, 1984 .p.58

¹⁸ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo : Perspectivas, 1979 p. 160

reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito." Assim, considerando-se que a perda da mão , sem que haja uma situação traumática, mas apenas um desligamento, seja um elemento sobrenatural, para o qual não se tem explicação lógica, este fato , encarado de forma natural, sem que suscite qualquer tipo de estranhamento em Delícia e nem no leitor, leva-nos a ver esta narrativa como pertencente ao gênero maravilhoso.

2.4- Quem conta um conto ...

Outro aspecto da obra de Marina Colasanti que tem despertado a atenção dos estudiosos é a retomada do conto de fadas. A partir dos anos 70 , a tendência da literatura infantil e juvenil foi, de forma geral, voltar-se para os aspectos realistas, para a problemática específica da criança em suas relações familiares. A autora de *A mão na massa* , a partir de sua primeira obra voltada para o público infantil, resgata a fantasia, valoriza a imaginação , traz unicórnios, reis e princesas para alimentar o imaginário das crianças.

Nesse sentido é que Marisa Lajolo e Regina Zilberman ¹⁹ fazem referência a esta autora como uma dentre aqueles que "apontam para outros caminhos que sugerem o esgotamento da representação realista", e comentam : " *Uma idéia toda azul* (1979), de Marina Colasanti, revigora o fantástico com requintes de surrealismo e magia.", colocando-a entre os autores que fazem parte de "um ciclo em que a literatura infantil pautou-se pela representação desmitificadora do real. " ²⁰

Assim, o nome da autora de *Ana Z. aonde vai você?* aparece, também, no capítulo dedicado ao conto de fadas , na obra de Fanny Abramovich

¹⁹ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira : história e histórias*. 2 ed. São Paulo : Ática, 1985 .

²⁰ Idem, p. 128 .

dedicada ao estudo da literatura infantil²¹, apontando, nas narrativas de Marina Colasanti, elementos ligados à sublimação dos medos infantis, como Bruno Bettelheim fez ao analisar os contos tradicionais.²²

Fanny Abramovich também insere os textos desta autora entre aqueles cuja temática é o amor, referindo-se à constância com que esse tema surge nos contos de Marina Colasanti. Essa tendência é verificável em toda sua obra, tanto na infantil quanto na escrita para adultos, mesmo que tomemos apenas alguns dos títulos: *E por falar em amor*, *Contos de amor rasgados*, *Um amor sem palavras*, *Longe como o meu querer*. A constância da temática do amor reforça a idéia de que exista um fio condutor em sua obra, e que este seja o relacionamento entre homem e mulher, enfocado sob a ótica feminina.

Assim, temos contos que falam do amor feminino que leva a mulher a desejar a morte da própria irmã, transformada em rival - *Onde os oceanos se encontram*-; a história da moça que propõe provas a serem superadas por aquele com quem se casará - *Doze reis e a moça no labirinto do vento*-; a busca feminina da própria identidade no relacionamento a dois, em *A mulher ramada* e em *Uma voz entre os arbustos*; o conflito em que vive a mulher, dividida entre seu lado feminino, frágil e sua disposição para lutar pela sobrevivência, como em *Entre a espada e a rosa* e tantos outros contos, de obras diferentes, em que a temática do relacionamento é discutida

Além dos títulos citados, há vários contos que falam sobre o amor, a amizade, sempre fazendo referência à necessidade e à importância desses sentimentos na vida do ser humano.

²¹ ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. 4 ed. São Paulo: Scipione, 1994. p.127.

A nomenclatura usada por Fanny Abramovich para designar os contos de Marina Colasanti, no entanto, tem sido questionada .

Sandra Mara Stroparo , num texto crítico intitulado *Unicórnios :Contos Maravilhosos de Marina Colasanti* -²³ coloca em xeque a nomenclatura "contos de fadas" , argumentando que neles a presença destas personagens é fundamental, enquanto que no conto maravilhoso " a narrativa se desenrola, sem fadas, em torno de um cotidiano mágico, mas com tempo e espaços reconhecíveis (ou coerentes com a realidade)." ²⁴Por isso, Sandra Stroparo prefere se referir à obra de Marina Colasanti como contos maravilhosos, já que trabalham " com personagens similares aos da tradição, por aceitarem alterações dos personagens ou da natureza (sem buscar explicação para isso) e por constituírem um espaço e um tempo distintos do real."²⁵

A discussão da nomenclatura usada para designar a obra da autora de *Entre a espada e a rosa* é também de interesse de Maria Antonieta Cunha. Num artigo intitulado *Uma idéia toda azul (e luminosa)*²⁶, sobre a publicação de *Uma Idéia Toda Azul*, esta autora afirma que a nomenclatura *conto de fadas* só se justifica por estar ligada à fantasia, pois "somente em dois contos ("Fio após Fio" e "Sete mais sete") as fadas estão presentes. Povoam seus contos reis , príncipes e princesas, gnomos, unicórnios e corças."

Nelly Novaes Coelho²⁷, ao discutir as diferenças entre o conto de fadas e o conto maravilhoso, usa como forma de distinção entre um e outro não a presença de personagens feéricos ou do cotidiano, mas a intenção motora do herói, a razão que o move na narrativa. Nelly Novaes designa conto

²² BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise do conto de fadas* 6 ed. São Paulo :Paz e Terra, 1980

²³ STROPARO, Sandra Mara . *FRAGMENTA*, nº 12 Curitiba, Ed. UFPR , 1995 p.133.

²⁴ Idem, p. 135

²⁵ Idem, p. 136

²⁶ Estado de Minas: 17/05/80

maravilhoso como aquele em que o herói está em busca de riquezas materiais, de enriquecimento, como acontece com *O Gato de botas* ou *João e o pé de feijão*. No caso de *Chapeuzinho Vermelho*²⁷ ou *Branca de Neve* teríamos a busca da felicidade, da realização amorosa, espiritual, como mola propulsora para a narrativa, o que nos levaria a classificá-los como contos de fadas, mesmo que não esteja presente a figura da fada e que se trate de um cotidiano mágico. Nesse sentido, os contos de Marina Colasanti são facilmente identificáveis como contos de fadas, uma vez que em sua maioria o que se encontra é o herói em busca da felicidade, que via de regra se realiza através do amor.

O que nos parece certo é que não há parâmetros exatos ou um consenso em torno das características do conto de fadas, pois as opiniões variam bastante, deixando margem para que se adote uma delas, em detrimento das outras.

Talvez por isso haja estudiosos que parecem não fazer caso da nomenclatura, usando indiscriminadamente conto de fadas ou conto maravilhoso. É o caso de Fanny Abramovich, como já se viu, e Laura Sandroni, que num outro texto²⁸ destaca: "No gênero conto de fadas e explicitando na apresentação do livro - "meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa temporal chamada inconsciente" - Marina Colasanti redescobre em *Uma idéia toda azul* (1979) e *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982) o encanto de um gênero desgastado por incontáveis pastiches."

²⁷ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. p.13

²⁸ SANDRONI, Laura. *De Lobato à década de 70 - 30 anos de literatura para crianças*. . Campinas (SP) : Mercado de Letras: ALB, 1998. p19

A própria Maria Antonieta Cunha, em *Balanço dos anos 60/70*, refere-se à Marina Colasanti utilizando esse termo :

" Os contos de fadas, retomados de maneira absolutamente ímpar, (mesmo considerando a literatura estrangeira) por Marina Colasanti, eram revisitados já, sobretudo em forma de paródias, com Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Fernanda Lopes de Almeida e Chico Buarque."²⁹

Não há, portanto, um consenso quanto à expressão que melhor defina sua obra.

O fato é que seus textos encantam aos leitores e essas discussões revelam-se inócuas diante da recepção positiva que sua obra tem. Talvez fosse interessante, neste momento, lembrar Mário de Andrade, que pode nos apresentar uma saída possível para esse impasse , ao definir o conto : " Em verdade, sempre será conto aquilo que o autor batizou com o nome de conto "³⁰. Isto é o que faz Marina Colasanti : usa a expressão conto de fadas para sua produção, como se pode notar em várias das declarações sobre sua obra, como no trecho a seguir, retirado da entrevista em anexo à obra *Longe como o meu querer* :

- Como nasceram os contos que estão em *Longe como o meu querer* /

M. C. - Os contos de fadas, meus contos de fadas, vêm de muito longe e muito perto. (...) Quando escrevo poesia ou conto de fadas - que são farinha do mesmo saco - , vou buscar a matéria prima no fundo, bem no fundo da alma. (...) A criação de um conto de fadas parte de um ponto que funciona como um detonador, um ponto que emociona.

²⁹ CUNHA, Maria Antonieta. *Idem*, . *Balanço dos anos 60/70* p.28

³⁰ ANDRADE, Mário de *O Empalhador de Passarinho*, página 5.

Na entrevista que acompanha a primeira edição de *Ana Z. aonde vai você?*, temos também a referência aos contos de fadas:

" Sempre me fazem essa pergunta (Como é escrever para crianças e para um público mais jovem) , e me perguntam inclusive se é mais fácil escrever para crianças. Para mim não é. Para mim é tão difícil quanto qualquer outra escrita. E os contos de fadas, ah! os contos de fadas são difíceis. São a coisa mais difícil que tem. Mais exigente. Seja na forma, seja no conteúdo. Um conto de fada pleno é uma rara jóia literária."

Além disso, o uso de *contos de fadas* para designar narrativas em que não existem fadas parece ser comum mesmo entre autores fora do Brasil, como é o caso de Marina Warner³¹ que declara :

" Para este estudo ,decidi começar com a coleção que inaugurou os contos de fadas como forma literária infantil: a obra de Charles Perrault *Histoires ou contes du temps passé ou Contes de ma Mère l'Oye*, de 1697. O livro, publicado em Paris, contém "A Bela Adormecida", "Chapeuzinho Vermelho", "Barba Azul", " O Gato de Botas", "Cinderela, ou o sapatinho de cristal" e " O Pequeno Polegar" - alguns dos contos de fadas mais conhecidos e amados do mundo."

Nota-se , pois, que entre os contos citados há aqueles em que não aparecem fadas, como *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul* ou *O Gato de Botas*, mas são incluídos entre os contos de fadas. Mais adiante , a autora discute a opção de Vladimir Propp pelo termo "conto maravilhoso" para englobar tanto contos de fadas como contos folclóricos , mas reafirma sua posição quanto à escolha do uso do termo contos de fadas , eleito pelo uso .

³¹ WARNER, Marina *Da fera à loira*, São Paulo : Companhia das Letras, 1999. p.14.

Compartilhando da opinião de que este termo tem sido utilizado através dos tempos para designar as histórias citadas e outras similares a elas, toma-se, então daqui para diante, a nomenclatura de conto de fadas para referência aos contos escritos por Marina Colasanti e destinados ao público infantil.

2.5- Alimentando a imaginação

" A Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e aplicação de certas propriedades da Linguagem."

Paul Valéry

Embora as palavras de Valéry atestem a impossibilidade de traçar uma linha divisória entre a linguagem e a obra literária, esta é uma questão que se destaca quando se trata da obra de Marina Colasanti.

A própria autora, em entrevista já citada, afirma ser uma apaixonada pela forma e gostar de dizer o máximo com o mínimo, de apreciar um "texto bem enxuto"³². Este é um fato identificável facilmente em sua obra, seja a partir de seus minicontos, com em *Contos de Amor Rasgados*, seja mesmo em seus contos de fadas, todos eles bem curtos. Mas não só ela se refere à questão da linguagem como particularidade de sua obra.

Esse aspecto é destacado por Nora Lía Sormani, em artigo publicado em Buenos Aires ³³, intitulado *Marina Colasanti, una revelación: contos de hadas que se acercan al poema en prosa*. Como se pode perceber, também aqui a nomenclatura conto de fadas é usada para designar a obra de Marina Colasanti- neste caso, trata-se do livro *Lejos como mi querer*. A autora do artigo chega mesmo a chamar a atenção para a presença de " una cota de

³² COLASANTI, Marina. *Longe como o meu querer*.p129

³³ *Jornal El Cronista*, agosto de 1997

maravilla como algo de crueldad" como "la tradicion en la que se inscriben, los cuentos de hadas de Colasanti".

Além disso, já a partir do título, a crítica salienta a qualidade da linguagem da obra desta autora, em particular o poético existente nela. Isso é fácil de se entender se lembrarmos que para ela "poesia e conto de fadas são farinha do mesmo saco". Além disso, podemos lembrar de outra declaração, na mesma entrevista anteriormente citada, que "se ajoelha diante de uma bela metáfora". A relação estabelecida entre a poesia e a metáfora será discutida em outro capítulo, quando a linguagem utilizada em *Ana Z. aonde vai você?* será comentada detalhadamente. No entanto, a aproximação com a linguagem conotativa, tão própria da poética, faz-se sentir na leitura de seu texto em prosa, como por exemplo em:

"No escuro, as noites se consumiam rápidas. E com elas carregavam os dias, que a mulher nem contava. Sem saber ao certo quanto tempo havia passado, ela sabia que era tanto.

E passando outro tanto, uma tarde em que à soleira da porta despedia-se da última luz no horizonte, viu desenhar-se lá longe a silhueta de um homem. Um homem a pé que caminhava na sua direção." ³⁴

Nora Sormani destaca, também, o aspecto simbólico da linguagem usada nessas narrativas, o que lhes permite "multiplas lecturas e interpretaciones". Essa linguagem pode ser encontrada em contos como *A Mulher Ramada*, em *Além do bastidor* ou *Entre as folhas do verde O*, em que, por meio do simbólico, a autora metaforiza o relacionamento homem-mulher.

³⁴ COLASANTI, *Longe ...*, p. 104

Este procedimento ocorre em vários textos e tem sido citado constantemente pela crítica, mesmo produzida em outras línguas, o que nos leva a pensar que este seja um dos motivos que levam a obra de Marina Colasanti a ser publicada em outros países, tanto nas Américas do Sul e Norte - Argentina , Colômbia e México - quanto na Europa - França, Portugal e Espanha. Essas publicações justificam a existência de estudos em línguas diferentes e reforçam a importância dessa escritora no âmbito da literatura infantil e juvenil .

2.6 - Um dos caminhos para Ana Z.

Seguindo o fio que nos traz até aqui, o simbólico nos leva mais uma vez a *Ana Z. aonde vai você?*³⁵

Aqui o simbólico será entendido no sentido de "conjunto de relações e interpretações relativas a um símbolo". Segundo Carl Jung, os símbolos podem ser naturais ou culturais :

" Os primeiros são derivados dos conteúdos inconscientes da psique e, portanto, representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais. (...) Os símbolos culturais , por outro lado, são aqueles que foram empregados para expressar "verdades eternas" e que ainda são utilizados em muitas religiões. Passam por inúmeras transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos consciente, tornando-se assim imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas."³⁶

³⁵ COLASANTI, Marina. *Ana Z. aonde vai você ?* São Paulo : Ática, 1993 . As citações dessa edição, a partir de agora, virão apenas com a indicação do número da página entre parênteses.

³⁶ JUNG, Carl O homem e seus símbolos, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 . p.93.

Neste estudo, tomaremos por referência principalmente o símbolo cultural, uma vez que o natural é também particular, embora algumas vezes o psicanalista possa chegar, através dele, a origens arcaicas que nos remetem ao símbolo cultural.

Em ensaio publicado em 1994 ³⁷, Vera Maria Tietzmann destaca a linguagem simbólica usada em vários momentos dessa narrativa, como por exemplo na escolha da forma impressa nas contas do colar que arrebenta e cai no poço. A flor é a forma determinada " por sua beleza e fragilidade, pelo seu mistério e perfume, pelo fascínio que desperta e também pelo cuidadoso arranjo de suas pétalas em torno de um centro detentor do núcleo vital da planta constitui um símbolo da alma, do centro do ser, do self , como queiram os junguianos"

O uso do simbólico é uma constante nos escritos de Marina Colasanti , mas Vera Tietzmann aponta a singularidade desta obra , dentro do contexto geral de sua produção , uma vez que em *Ana Z. aonde Vai você?* a autora abandona " a narrativa curta de seus minicontos fantásticos, histórias de fadas e contos infantis" e "cria uma narrativa mais longa."³⁸

Esta singularidade se faz sentir, também, pelo espaço em que a história se desenvolve. Ao contrário da maioria de seus contos, *Ana Z. aonde vai você?* traça uma trajetória iniciada no cotidiano, percorre espaços diversos , como uma tumba, o deserto e se estende a espaços mágicos , como a torre em que a protagonista assume o papel de Sherazade, contando histórias ao rei. Depois, Ana retorna ao cotidiano, pelo metrô, que a deixa frente à tumba, marcada pela propaganda de refrigerante e refaz o caminho subterrâneo que a

³⁷ *A Viagem para dentro (uma leitura de Ana Z., aonde vai você?, de Marina Colasanti)*

³⁸ *Idem.* p. 157

leva de volta ao poço. Esta é, portanto, uma narrativa circular, como bem indica Vera Tietzmann.

Igualmente bem apontada é a constância das personagens femininas, entre as obras de Marina Colasanti, o que contraria o conto maravilhoso tradicional, cujos personagens principais, de forma geral, são masculinos..

Por isso, Ana Z. é chamada de "Ulises femenina", por Carlos Sanchez Lozano³⁹, que destaca a singularidade desta obra destinada a jovens e que apresenta "mujeres que salen a perguntar el mundo y no a esperar las respuestas.". Carlos Sanches compara *Ana Z. aonde vai você* com a narrativa tradicional, em suas palavras, que coloca o sexo masculino, como em capitão Nemo, de Verne ou os personagens de Conrad e Jack London, como símbolos da aventura e do risco, e destaca a inovação que é a presença da figura feminina nessas circunstâncias.

Além disso, Carlos Sanches, reforçando a percepção de outros críticos, aponta o caráter simbólico da narrativa de Marina Colasanti e a perspectiva de narrativa iniciática que existe em *Ana Z. aonde vai você?*, uma vez que toda a trajetória de Ana é uma metáfora da transição da menina para a mulher.

³⁹ Artigo publicado em Bogotá, na revista *Flauta de Hamelin*, sem data, cedido por Marina Colasanti.

3 - Novos caminhos se abrem ...

Considerando-se esta obra como sendo possível/ passível de leituras diferentes, propõe-se estabelecer as relações entre essas leituras .

Desta forma, a segunda parte deste trabalho terá como objetivo enveredar por alguns desses caminhos, começando por analisar os elementos narrativos , destacando-se o que há de singular neles , que nos aponta para as diversas possibilidades de leitura.

3.1- Mas um conto é apenas um conto,

que eu conto, reconto

e transformo em outro conto.

Partindo da própria obra de Marina Colasanti - *Cinco ciprestes, vezes dois* - que nos remete às várias possibilidades de contar , a análise inicia-se por aquele que denominaremos como primeiro nível do discurso , em que se trata da estrutura da narrativa, e no qual já encontramos algumas particularidades .

O texto é organizado em vinte capítulos, que são titulados e não apresentam numeração . Os títulos adiantam a matéria que será desenvolvida ali. O primeiro, por exemplo, é denominado simplesmente de Ana Z. e nos apresenta o personagem na descrição do narrador. Embora não existam informações acerca de suas características físicas , o leitor descobre que a determinação será a marca deste personagem, e que se fará sinônimo do nome de Ana Z. , o que por si só justificaria o título do capítulo.

Logo de início identifica-se a estrutura da obra com a da novela, como a caracteriza Massaud Moisés:

"Do prisma da estrutura, a novela apresenta um quadro típico, a começar da ação: essencialmente multívoca, polivalente, isto é, ostenta pluralidade dramática. Constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas e portadoras de começo, meio e fim. De onde semelhar uma feira de contos enlaçados. Todavia, cada unidade não é autônoma: a sua fisionomia própria resulta de participar de um conjunto, de tal forma que, separada dela, não tem razão de ser. Por outro lado, a retirada de uma das parcela acabaria comprometendo a progressão em que se inscreve."⁴⁰

A leitura da obra confirma esta forma, pois encontramos o personagem principal percorrendo diversos caminhos e em cada um deles há uma história diferente, uma célula dramática que apresenta princípio, meio e fim. Cada capítulo concentra um episódio .

Marina Colasanti refere-se à narrativa de Ana Z como " uma história *on the road*, e ao mesmo tempo um *bildungs*, aceleradinhos, que não estamos em tempo de câmara lenta."⁴¹ Essa construção da narrativa, que se faz a cada dia, na estrada, pode ser vista como uma atualização da novela, que também se constrói pelo desenvolver dos acontecimentos.

Assim, ao chegar ao fundo do poço ,Ana encontra aquela que será responsável pelo desenvolvimento de sua trajetória: a mulher tricotando um fio de água e que lhe indica o caminho percorrido pelos peixes , supostos responsáveis pelo desaparecimento da conta de seu colar, motivo de sua descida ao fundo do poço.

⁴⁰ MOISÉS, Massaud *Dicionário de Termos Literários* 3 ed. São Paulo : Cultrix, 1982 p.363.

⁴¹ Correspondência enviada pela autora.

Depois dela, os personagens se sucedem e, com eles, os diversos "contos", elementos da fileira que compõe não o colar de Ana, mas o da narrativa. Neste sentido percebe-se que o tecer da narrativa irá compondo o colar, razão inicial da descida ao poço e que, afinal, refeito pela trajetória de Ana, perde sua identidade inicial para transformar-se no próprio texto de Marina Colasanti.

Ao relacionar a narrativa com a busca de recomposição do colar, somos remetidos à análise derridiana da obra de Freud, em que o filósofo aproxima a estrutura do texto composto pelo psicanalista à do procedimento por ele investigado.

O colar desfeito, espécie de "desintegração da ordem estabelecida"⁴² passará a ser o eixo da narrativa, em torno do qual serão enfileiradas as contas/contos que recolocarão "em seu devido lugar" aquilo que fora desordenado. Neste caso, estamos falando tanto da narrativa organizada pela narradora quanto das experiências vividas pela menina, que não obedecem a um critério pré-estabelecido, mas que afinal compõem, como um colar, um momento importante na história da menina.

Outro aspecto interessante é que a percepção desses contos/contas aproxima esta obra das outras escritas pela autora, uma vez que estaríamos falando de várias narrativas curtas, interligadas por um mesmo personagem, mas com autonomia. Seria então um outro livro de contos, como o são *Uma idéia toda azul*, *Doze reis e a moça o labirinto*, *Longe como o meu querer* ou *Entre a espada e a rosa*.

A viagem de Ana se estende até que regresse a sua casa, numa sucessão de aventuras que apresentam começo, meio e fim. Cada capítulo

conta um episódio vivido pela menina, que se desloca continuamente, numa seqüência temporal . A estrutura da novela fica, desta forma, evidente.

3.2- O tempo correu seus anos ...

Embora não haja como localizar a narrativa historicamente, pois não há datas que o possibilitem, percebe-se que a contemporaneidade está presente , a partir de elementos como o metrô e as antenas de televisão . No entanto, há determinados momentos em que o leitor parece estar diante de um tempo mítico, que pode ser controlado, manipulado. Esse tempo, no entanto , se apresenta primeiro no espaço subterrâneo , mas ocorre também no exterior do poço, embora aí as formas de percepção do tempo variem bastante. Estamos diante de diversas categorias temporais, como se verá adiante.

O tempo , da forma como se apresenta a princípio, também segue a estrutura da novela : as aventuras ocorrem num presente narrativo, histórico, que é manipulado pela narradora de modo a dar ao leitor a "sensação de intemporalidade"⁴³ Assim , a princípio, os dias se sucedem, as noites são marcadas pela escuridão e pelo sono.

Os verbos, a maioria no presente, marcam a proximidade entre o acontecimento dos fatos e a leitura do texto. Para Pouillon, no entanto, " o que o romancista pretende descrever é quase sempre alguma ação em que nos envolvemos; por conseguinte a sua contingência há de aparecer no passado."⁴⁴ Ou seja, percebemos que ao optar pelo uso presente, a autora coloca o leitor no papel de espectador de fatos que transcorrem à sua frente,

⁴² CHEVALIER, *Dicionário ...* p.263

⁴³ MOISÉS, *Dicionário ...* , p.364

⁴⁴ POULLON, Jean . *O tempo no romance*. São Paulo : Cultrix, 1974. p.144.

sem que deles participe ; eles parecem estar no presente do leitor, assim como no presente narrativo. Essa posição de espectador é condizente com a postura de quem assiste a um "clip", referência feita pela autora na entrevista em que explica a forma escolhida para a narrativa, de vez que ela se compõe de uma sucessão de acontecimentos rápidos. Essa rapidez, no entanto, não é constante, há mesmo momentos em que o tempo pára ou acelera, de acordo com a necessidade de que se acelerem os fatos - a rapidez, a que se refere Ítalo Calvino ⁴⁵, ou a lentidão, quando num espaço de tempo se desenvolvem vários acontecimentos.

Assim é que dos fatos importantes apenas se relata o essencial , quando a intenção é a rapidez, numa luta contra o tempo, ou procura-se dilatar o tempo através de estratégia diferentes, como a proliferação de uma história em outra, como também ocorre em *Ana Z. aonde vai você ?* Desta forma, tanto o tempo da narrativa quanto o tempo de leitura são manipulados pelo autor, que se torna senhor dele.

Ana segue viagem e enquanto se encontra no interior do ônibus que surgiu na poeira do deserto, o leitor tem a primeira indicação de que algo de especial está reservado à categoria temporal . A menina declara : "O tempo passa ali dentro, todo igual." O ali dentro a que Ana se refere é o interior do ônibus em oposição ao espaço externo, ou seja, o deserto. Estaria esta observação apontando uma desconexão entre o transcurso do tempo nesses espaços diferentes? Essa possibilidade é apontada , mas não desenvolvida . Isso não impede o retorno da antiga seqüência temporal, até que essa

⁴⁵ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2 ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1990. p.43.

aparente normalidade estrutural é quebrada, no momento quando o tempo é paralisado.

- Vamos, Ana, está na hora de viajar.
- Já ?
- Já. Faz muito tempo que chegamos.
- Que nada. Ainda nem é de noite!
- Não é de noite , porque o tempo aqui é outro. Mas já passaram muitos dias.
- Dias?! Você está brincando!
- Eu não. quem estava brincando é você - faz uma pausa. - Estou falando sério.
- Viu as ampulhetas, nas tendas? - pergunta o homem, enquanto andam. (...)
- É feito um relógio. Quando a areia de cima acaba, a gente vira ela - continua o homem, sem ligar para a interrupção.
- Vira nada! Eu vi a mulher jogando areia nela quando ia acabando. Jogou por cima, com uma colher de prata, igual se joga café no coador. (...)
- É por isso, Ana, que aqui o tempo quase não passa - diz o homem azul. - A areia sai por baixo, confunde-se com o deserto. E eles vão botando mais por cima - o homem sobe na sela. - Enquanto ninguém vira a ampulheta, a noite não chega." (p.60)

Pouillon , em obra fundamental para o estudo da literatura ⁴⁶ discorre sobre passagem do tempo na narrativa.:

" Pelo fato de ser o presente que se liga ao passado e não este que pesaria antecipadamente sobre o presente - visto ser no presente que se opera esta ligação - segue-se que é na psicologia do indivíduo que se faz mister buscar o sentido dos encadeamentos de acontecimentos que lhe são aparentemente infligidos, e não na pretensa estrutura prévia de um tempo destituído de surpresas.

"

⁴⁶ POUILLO, op. cit . p. 113.

Percebemos, então, que estamos diante de uma das surpresas do tempo, que não obedece a estruturas prévias, mas que se constrói de acordo com a vontade do sujeito narrador, capaz de determinar a duração do dia e da noite.

As peculiaridades no trato da questão temporal não terminam aí. Ao final da história, quando a menina retorna a sua casa o leitor é surpreendido com a reação da mãe de Ana, que recebe a filha como se esta tivesse acabado de deixar a casa, e não houvesse transcorrido mais do que o tempo normal em que a menina costumava se ausentar. No entanto, o leitor percorreu, junto com o personagem, dias e dias de aventuras. Viu noites terminarem em histórias contadas por Ana, dias transcorrerem no deserto, mas naquele espaço fora do poço o tempo parece não ter corrido.

Neste momento, tem-se a sensação de que o mundo percorrido por Ana, acompanhada pela narradora, é diferente daquele que existe fora do poço. Se pensarmos na afirmação de Ronaldo Costa Fernandes ⁴⁷ de que o "narrador nomeia, logo cria o mundo", poderemos ver o mundo do interior do poço como sendo aquele criado pela narradora, no qual se pode dominar o tempo. No entanto, a partir do momento que o deixa, o personagem passa a ser guiado pelas leis naturais do mundo exterior, ou seja, embora o tempo tenha transcorrido no espaço reservado pelo poço, do lado de fora dele a vida continuou em seu ritmo.

⁴⁷ FERNANDES, Ronaldo Costa *O Narrador do Romance*. Rio de Janeiro : Sete Letras: 1996 .
pág. 88.

Apesar disso, a própria Ana constata que sua saia está curta, o que nos leva a crer que houve uma longa passagem de tempo, vivida pela menina no interior do poço, quando ela cresceu, causa de sua saia parecer tão curta a ponto de "ter que baixar a bainha". O tempo interior parece ter refletido no exterior e colocar em xeque a categoria do tempo da narrativa. De um lado, a leitura nos remete à passagem de um tempo cronológico, que transcorre em vários dias; por outro lado, há a percepção da mãe da menina que assinala o curto tempo em Ana esteve fora de casa.

Por um momento o leitor pode ser levado a pensar que tudo não passou de um sonho, como ocorre em *Alice no País das maravilhas*, mas Ana "sente a leve aderência da escama na ponta do dedo. Sim, ela está lá, a lembrança de ouro da qual nunca vai se separar." (p.82) A presença da escama de ouro que recebeu do mineiro é a prova concreta de ela percorreu aqueles espaços e de que o tempo passou.

Novamente recorrendo a Pouillon, encontramos a discussão sobre a estrutura temporal tal qual a concebemos, fora do espaço narrativo e as divergências que existem se a temporalidade considerada for a romanesca. Estamos diante da concepção de que o presente é uma consequência, uma continuidade do passado, fruto da sucessão cronológica em oposição ao que Pouillon chama de cronologia romanesca :

"A cronologia romanesca é captada do interior, nos sucessivos presentes que a constituem tal como foi vivida; a cronologia histórica é captada de um ponto de vista exterior àquilo de que é cronologia; por este motivo, pode a segunda apresentar-nos um conjunto sem solução de continuidade, cujo sentido exige ser

compreendido sem ambigüidade; ora, a unidade de significação constitui aqui a necessidade." ⁴⁸

Percebemos então que a estrutura temporal nesta narrativa não segue a idéia convencional de tempo. Há uma série de acontecimentos que transcorrem em ritmos diferentes, em espaços distantes um do outro, mas a aparente descontinuidade não afeta a compreensão dos fatos narrados, antes, transforma-se em fator de enriquecimento dos elementos da narrativa. A própria Marina Colasanti nos aponta essa intenção, ao colocar na percepção de Ana que "No tempo, tudo pode acontecer." (p 39) como que preparando o leitor para as peripécias que encontrará mais adiante .

Também Ítalo Calvino, ao elaborar suas propostas para o próximo milênio, discute o assunto , ao tratar da rapidez e da relatividade do tempo narrativo, e esclarece : " A relatividade do tempo aparece como tema num conto popular que se encontra difundido por quase toda parte : a viagem de ida ao além, que parece durar apenas algumas horas para quem a realiza, ao passo que, na volta, o ponto de partida se torna irreconhecível porque se passaram anos e anos."⁴⁹

Percebe-se que o ocorrido em Ana Z é justamente o contrário do que aponta Calvino, mas o mecanismo temporal é muito semelhante. Há uma oposição entre o tempo narrativo e o real. Embora o tempo transcorrido pareça longo, ao retornar para o real descobre-se que transcorreram apenas algumas horas.

⁴⁸ POUILLON, op. cit . p119.

⁴⁹ CALVINO, op. cit . p.50.

Mais adiante, na mesma proposta, o teórico italiano comenta a "incomensurabilidade do tempo narrativo com relação ao real", e cita a "dilatação do tempo pela proliferação de uma história em outra" apontando Sheerazade como exemplo. Este mesmo processo pode ser identificado nesta narrativa de Marina Colasanti, quando nos deparamos com Ana Z no papel de Sherazade, contando histórias e mais histórias para que possa permanecer viva. Poderíamos mesmo dizer que nesse momento da narrativa é que o transcurso de tempo se torna mais rápido:

" Contando a seu modo aquilo que ouviu contar tantas vezes nos modos dos outros, Ana calça as botas de sete léguas e, quase sem se dar conta, vai atravessando as noites. Até ter atravessado tantas, que uma manhã, saído o sultão, percebe ter acabado seu estoque de ogres, fadas, madrinhas, príncipes e princesas." (p.39)

Em apenas um parágrafo o leitor é levado a perceber o transcurso de vários dias, havendo até a possibilidade de se pensar em meses, pelo uso da partícula "tantas", que dá idéia de um grande número. Em outra passagem encontramos estratégia semelhante: "Todos os dias, antes da caravana sair, vai para junto dos camelos do homem, apalpar-lhes as canelas, verificar se estão engordando. E à noite, escondida, tenta tirar a pouca comida que lhes dão." (p. 45)

O recurso da rapidez, de que nos fala Calvino, é facilmente reconhecido, pois aqui também " o conto não perde tempo,(...) quando quer indicar um intervalo de meses ou de anos." ⁵⁰

⁵⁰ CALVINO, op. cit.p42.

Sem esgotar a questão temporal , o leitor não pode perder de vista a idéia de que há muitas possibilidades de leitura em todos os seus elementos . Pouillon assinala essa capacidade da obra literária em geral, ao considerar os verbos no tempo presente : "Descrever o presente por ele mesmo reveste-se ainda de mais outro significado. Equivale a explicar o que acontece a um indivíduo através de sua psicologia própria e não através da simples sucessão exterior das situações em que ele se vê lançado." ⁵¹

Como já foi apontado, o estudo da psicologia da personagem, a que se refere Pouillon , e que se constrói ao mesmo tempo em que a narrativa, será feito mais adiante. No entanto, o olhar sob este enfoque faz com que seja mais fácil compreender a escolha da autora pelo tempo presente e nos deixa atentos para a possibilidade de um outro nível de leitura, e nos alerta para a tessitura da narrativa, que como uma teia vai surgindo do emaranhado de seus elementos.

3.3- Caso com aquele que souber me encontrar ...

Também o espaço, aparentemente, segue a estrutura da novela, pois o que vemos é uma pluralidade espacial, fruto do deslocamento contínuo da protagonista, numa sucessão "ininterrupta de peripécias". Assim, o deslocamento de Ana leva o leitor a entrar em tumbas, andar pelo deserto, descansar no oásis , subir numa torre, entrar na casa invisível ; a conhecer

⁵¹ *POUILLON, op. cit. p121.*

ruínas de uma cidade e a participar de um cenário de filmagens, antes que tome o metrô e retorne para casa. Não há, no entanto, a preocupação de situar esses lugares geograficamente.

Há, a princípio, dois espaços distintos e opostos em que a narrativa transcorre: o subterrâneo, da caverna, onde começam as aventuras da menina e outro externo, desértico, onde se passaram as próximas experiências que Ana Z. viverá. Isso, no entanto, não garante a localização geográfica da narrativa.

O espaço da caverna, marcado pela escuridão, pela aspereza das paredes, apresenta sinuosidade e propicia o contato da menina com alguns elementos que irão instrumentá-la para que sobreviva no espaço aberto. Esse espaço apresenta estrutura labiríntica, em que salas, tumbas e escuridão se sucedem, sem que haja uma organização prevista, até que desemboque na amplitude do deserto.

Como vários outros elementos desta obra, a leitura do espaço merece atenção especial, em que a caverna e a tumba adquirem significados muito mais amplos. Essa leitura, no entanto, será mais detalhada no capítulo quatro deste estudo.

Pela presença do deserto e dos desenhos encontrados na tumba, o leitor poderia imaginar que as aventuras se passam no Egito. É a própria Ana que questiona essa localização: "Como é que vim parar entre os egípcios?!" (p.19). Fora a dúvida do personagem, não há uma indicação objetiva que confirme o local. Temos indícios de que seja no mundo árabe, uma vez que há a presença de um sultão, as mulheres se vestem com roupas características daquela região, as frutas - tâmaras, por exemplo, também são típicas, mas, em momento algum temos a localização precisa. Antes, essa imprecisão

parecer ser proposital, uma vez que não há explicação para a forma como a personagem se desloca espacialmente a ponto de mudar de continente. Por outro lado, ao início da narrativa também não se tem uma localização determinada. Não sabemos sequer se Ana está no Brasil ou na Arábia. Embora a verossimilhança não seja abandonada de todo, não são apontados espaços identificáveis. Nesta obra, o espaço assemelha-se ao da narrativa mítica, sem que haja necessidade de atrelar-se ao real.

Na verdade, o leitor vê-se preso a um labirinto, de onde não pode sair, em que deve continuar e buscar a saída.

Outro aspecto interessante no que diz respeito ao espaço é que ao voltar para casa Ana "Olha sua casa ao longe. Eu também olho. E agora sei que é num campo que Ana está. E a casa aparece entre árvores."(p.82) Percebemos, então, que o percurso de Ana através do poço e da caverna a levou para lugares muito distantes de sua casa, sem que surja, durante a história, uma forma de deslocamento que justifique ter percorrido uma distância tão grande, a ponto de ver-se inserida numa realidade tão distinta daquela em que vive.

Por outro lado, a casa de Ana surge inserida num espaço campestre, embora alguns dos comportamentos assumidos pela menina nos façam pensar em uma criança urbana, que tem, por exemplo, medo de ser assaltada, como demonstrou durante seu encontro com o mineiro; também aparenta naturalidade diante do metrô, que a leva de volta para casa.

Outra questão relativa ao espaço que merece atenção é o lugar aonde Ana chega e encontra os cenários de um filme, que reproduz um mercado persa. Nele, ninguém exerce a função para a qual parece estar destinado: " Os fazedores de comida não fazem comida, os malabaristas não malabarizam, os vendedores não vendem, ninguém anda." (p.70) Embora até agora a menina

tenha percorrido vários espaços em que as ações absurdas não têm justificativas, neste é que a artificialidade é destacada, uma vez que todos obedecem a um comando único da voz do diretor. Nos outros espaços, o que poderia parecer improvável ao leitor é encarado de forma bastante natural por Ana. Neste espaço, em particular, o leitor aceitaria bem os acontecimentos improváveis no real, em função de ser um cenário de cinema, onde tudo pode ser criado a partir de técnicas cinematográficas.

É no entanto, dentro dessa artificialidade que ela encontra uma forma de voltar para casa. O guichê, que parece fazer parte do cenário, fornece-lhe o bilhete para que retorne para casa. A entrada no mundo ficcional é a saída para a realidade de uma outra ficção vivida pela protagonista. Dessa forma, temos dois níveis de ficção estabelecidos a partir do espaço: a ficção indicada pelo filme e a ficção representada pela própria narrativa de Marina Colasanti. Podemos, então, pensar na construção da narrativa voltada para o aspecto metaficcional, em que várias vezes a narrativa se volta para si própria ou para um dos elementos que a compõem.

O espaço onírico, que poderia surgir como uma solução para a questão do deslocamento espacial, não é necessário nesta narrativa, como o foi em *Alice no País das Maravilhas*. Esta solução chega mesmo a ser apontada - como na página quarenta, na qual se lê: "Partiram todos?", se pergunta, "Ou será que adormeci no ônibus e sonhei?" (p.40), mas não se realiza. Levando-se em consideração que *Ana Z. aonde vai você?* deve ser lida como uma obra que se insere no gênero fantástico - como indicam vários de seus elementos - a localização espacial, referendada pelo real, é deixada em segundo plano e dá lugar ao espaço ficcional, com características próprias.

Além disso não se pode deixar de levar em conta que há toda uma simbologia nos espaços percorridos por Ana. Este, no entanto, já é um outro caminho, que será feito somente mais adiante. Por enquanto, é necessário que continuemos naquele em que estamos.

3.4 - ... a moça contava para as flores aquilo que lhe ia na alma ...

Outro elemento da narrativa que merece atenção especial é o narrador. Já a princípio, percebemos sua postura singular quando declara que :

" Esta história começa com Ana debruçada à beira de um poço. Acho que chegou ali por acaso, mas não posso jurar. Não sei nem mesmo se o poço está num campo, ou num jardim. A verdade é que não sei nada da vida de Ana antes deste momento. Sei que a letra Z é do seu sobrenome, mas ignoro as outras letras. Desconheço tudo o mais a respeito dela. Eu a encontro como vocês, pela primeira vez, a menina à beira de um poço em que agora se debruça." (p.7)

Se tomarmos como base a classificação do narrador feita por Pouillon⁵², poderemos imaginar que estamos diante de um narrador de "visão com", em que "escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa". Este personagem é descrito por dentro, o leitor conhece sua conduta à medida em que se apresenta. É sempre a partir dele - o personagem escolhido - que os outros serão vistos e é com ele que os acontecimentos são narrados. Nesta posição, o leitor toma conhecimento dos outros personagens a partir da visão daquele que é acompanhado pelo narrador. Ao mesmo tempo, pouco se sabe sobre este personagem, uma vez que não existe um posicionamento que o enfoque frontalmente. Se pensarmos em Ana Z. , o encontro do narrador com o

⁵² *POUILLON, op. cit . p.54.*

personagem, à beira do poço, leva ao leitor a sensação de que acompanha esse conhecimento que se trava ali, que ele passará a acompanhar, junto com o narrador, os caminhos percorridos por Ana. Essa voz, que vez por outra se apresenta como a criadora da narrativa, empenha-se em convencer o narrador de que ela segue de perto o personagem, mas que este tem vida própria, que não é governado pelo narrador.

Assim como aconteceu com os outros elementos da narrativa, o leitor, ainda no início da história, começa a perceber que existe algo incomum neste narrador.

"E eis que de repente, quando eu já estava com medo dela esbarrar na parede do poço, damos de cara as duas com uma abertura em arco, em que não havíamos reparado antes por causa da escuridão. " (p.11)

A partir daí, o leitor passa a ver o narrador de forma especial, uma vez que percebe que este, ao contrário do que acontece normalmente na "visão com", não se limita a narrar, mas se identifica como sendo feminino (damos de cara **as duas**) e está presente no espaço narrativo, acompanha a protagonista de perto, como outro personagem qualquer, como se realmente fosse uma companheira sua, presentificada. Neste ponto, percebemos que há uma tendência à narração em primeira pessoa, já que o narrador feminino conta uma história da qual participa como personagem e não como mero espectador dos acontecimentos. Estaríamos diante do narrador testemunha, na designação de Friedman⁵³ já que as posições determinadas por Pouillon não são suficientes para classificá-lo.

⁵³FRIEDMAN, Apud Leite, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* São Paulo : Ática, 1987. p37.

Logo a seguir, no entanto, o narrador reassume sua postura distante e a narração prossegue em terceira pessoa. Pouillon observa que "esses romances (visão com) parecem desvendar o próprio autor" e, durante o percurso de Ana, o leitor poderá se questionar se não é isso que acontece nesta obra,. Por outro lado, podemos também pensar no autor modelo, tal como Umberto Eco o concebe - estratégia narrativa - o que nos levará a perceber, mais uma vez, o fazer literário como preocupação constante na narrativa.

Por diversas vezes, a menina discute com os outros personagens questões que permeiam o universo adulto e que, por sua presença neste percurso, adquirem um certo tom pedagógico, como a importância do ouro ou a vida após a morte. Nesses momentos, o leitor tem a sensação de que é a voz de Marina Colansanti que se ouve, através de sua personagem. A autora parece usar a narrativa para colocar o que pensa sobre essas questões existenciais, sem deixar de lançar uma possível solução para os leitores que tenham dúvidas sobre elas. Esse procedimento, conhecido como instrumental, não chega a ser condenável, e é apontado como natural, desde que o autor não faça dele a razão principal da obra. É o que acontece nesta narrativa.

Essa distinção entre autor e narrador, alvo da discussão de vários estudiosos como Todorov, Pouillon, Iser e Umberto Eco, coloca-se nesta narrativa de forma marcante.

Recorrendo-se à nomenclatura utilizada por Eco ⁵⁴, podemos identificar essa presença como sendo o "autor empírico" quase deixa revelar através da flexão do feminino que aparece em "as duas", e que mais tarde se confirma com a presença de adjetivos femininos ligados à figura do narrador. No

paratexto da obra, no qual se encontra uma entrevista com a autora, uma declaração reforça mais ainda esta percepção :

"Eu de fato a encontrei ali. E a partir dali fiz aquele percurso com ela, encontrando os lugares e os personagens que ela encontrou. Encontrei uma série de coisas que são a minha realidade, coisas da minha infância. (...) Acredito que o leitor que fizer esse percurso comigo e com Ana Z. vá sentir as mesmas emoções que eu senti."(p.87)

É claro que esta leitura pressuporia a existência de um leitor ingênuo, que entendesse como verdade a colocação feita pela autora, e aí não percebesse a estratégia que confunde , de maneira que o leitor se deixe cair num truque, como alerta Umberto Eco .⁵⁵

A idéia de que o narrador nada mais é do que a presença do autor na narrativa tem feito adeptos famosos, como José Saramago. Em ensaio publicado na revista *Cult* ⁵⁶ o ganhador do Nobel de Literatura declara que " a figura do narrador não existe, (...) só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que seja ela, romance, conto ou teatro." e continua :

A pergunta que me faço é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora , sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e de seu pensamento a um papel de perigosa secundariedade na compreensão complexiva da obra. (...) Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista. (...) o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. ⁵⁷

⁵⁴ ECO, Umberto *Seis passeios pelo bosque da ficção* São Paulo : Companhia das Letras, 1989.p.26.

⁵⁵ Idem.p26

⁵⁶ Revista CULT, de dezembro de 98

⁵⁷ Idem .

A postura polêmica de Saramago frente a essa questão não parece ter causado repercussão na comunidade acadêmica, mas, para o leitor ingênuo tal afirmação pode ser vista como argumento para a identificação entre o narrador de *Ana Z. aonde vai você?* e sua autora. Na verdade, se levarmos em conta a postura de Marina Colasanti frente às questões femininas, seu engajamento nelas e compararmos com a postura do narrador, mesmo o de seus contos de fadas, facilmente as idéias da autora poderiam ser identificadas em seus personagens.

Uma teoria que poderia nos auxiliar na tentativa de desvendar a identidade dessa voz que surge no texto é a de Booth, quando nos fala sobre o "autor implícito", - terminologia utilizada por Iser - teoria segundo a qual "o autor não desaparece mas se mascara atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o represente". Estaríamos, então, diante de um jogo de máscaras que "se trava entre os vários níveis da narração"⁵⁸

A possibilidade do jogo de máscaras proposto pelo autor parece ser a mais interessante, aquela que leva o leitor a uma postura de atenção constante, uma vez que a cada construção pode estar diante de um novo labirinto, no qual deve escolher um caminho para enveredar. O autor torna-se, então, também a esfinge, que propõe o enigma a ser decifrado pelo leitor.

Neste jogo, temos então a voz da autora mascarada pela da personagem, a quem teria sido designada a função de espalhar suas idéias. Esse artifício se justificaria se, mais uma vez, pensarmos na postura pedagógica que caracteriza a literatura feita para crianças e jovens, mas que aqui se dilui no estético, restando apenas o caráter instrumental da obra.

Continuando a viagem , a narradora surpreende o leitor ao declarar que abandonou a personagem, : "Ainda esperei até mais tarde, até a hora de Ana deitar-se. Só quando tive certeza de que dormia, na cama estreita e limpa, deixei-a E fui tratar de minha vida."(p.32)

Neste momento, não temos a situação tão explorada por Stendhal e imortalizada entre nós por Machado de Assis em que o narrador conversa com o leitor, comenta, emite opinião sobre as personagens ou faz digressões que o afastem do assunto principal da narrativa , mas o afastamento do próprio narrador, como se pode comprovar no trecho a seguir : " Demorei mais do que pretendia, confesso mesmo que passei alguns dias sem cuidar dela, ocupada que estava com minhas próprias coisas. Quando voltei, não a encontrei mais lá. Nem na cama. Nem na casa." (p.32)

A situação da narradora - cada vez mais assumidamente feminina pela presença da marca de gênero - é bastante singular. Assim como Clarice Lispector faz em várias de suas narrativas, Marina Colasanti apresenta uma Narradora feminina, mas a sua tem outras coisas para fazer, além de contar histórias.

A esta altura, podemos perguntar : Quais são as "coisas" de interesse de um narrador que não sejam a própria narrativa ? Para onde um narrador se desloca quando se afasta da narrativa ? O que acontece com a narrativa enquanto o narrador está ausente? E com a protagonista, que seguia os caminhos acompanhada pelo narrador ?

Se as duas primeiras questões permanecem sem resposta, para as outras podemos encontrá-la. A narrativa continua, porque muda o narrador. E

⁵⁸ LEITE, op. cit. p.18.

não é a presença do modo dramático, segundo a tipologia de Friedman , que nos aponta isso, mas a própria narradora que, quando retorna e não encontra a personagem protagonista, sai em busca dela e descobre que está numa torre, e que assumira seu próprio destino, criando situações que reproduzem seus desejos, ou seja, a personagem que a narradora acompanhava , neste momento, assume o papel de agente da narrativa, aquele que a produz, que narra a sua própria história.

Apesar das declarações feitas por um personagem secundário, a quem a narradora não se dirige porque " não gosta de conversar com qualquer personagem" (p.32) , o leitor somente tomará conhecimento dessas ocorrências através da narração que Ana faz para a Narradora que, mais uma vez, assume o papel de personagem e se dirige à protagonista. Este é o momento em que a estrutura da narrativa se modifica e que nos vemos diante de uma situação singular, dentro das teorias do narrador e da estrutura narrativa.

O modelo da novela é deixado de lado. Não se tem mais uma série de "pequenos contos encadeados", mas uma narrativa dentro da outra.

Se considerarmos os estudos de Todorov ⁵⁹ sobre a estrutura das narrativas, encontraremos uma referência a esse tipo de construção em que temos "uma narrativa de narrativas", que "consiste na explicitação das narrativas feitas pelas personagens".

A narrativa de encaixe a que se refere Todorov pode ser identificada quando encontramos Ana na mesma situação que Sherazade ocupou: conta histórias para um sultão, noite após noite, emendando-as até que sua memória seque, como ela mesma afirma. Temos a situação da narradora que conta as

história que Ana conta, o que configura o encaixe .Esta então passa a ser uma "narrativa de narrativas" , que mais uma vez põe em destaque a figura do narrador. Os encaixes, no entanto , não são contínuos e logo depois, no capítulo seguinte, teremos a retomada da antiga forma de uma narrativa composta de aventuras que se sucedem.

Antes desse retorno, encontramos Ana narrando à Narradora como ela teve vontade de ser princesa, de morar numa torre e como o seu desejo coincidiu com o desejo do sultão e com o de uma porção de gente que queria que o oásis tivesse uma torre com uma princesa dentro. A esta altura, a narradora assume o papel de ouvinte e se mantém calada, respondendo apenas a uma questão de Ana, quando declara : " Eu não quero achar nada. Meu papel não é achar. Meu papel é ficar observando, anotando, escrevendo, sem me meter."(p.35)

O interessante desse fato é que temos não só o deslocamento do foco em relação ao narrador, mas também em relação à própria personagem, que passa de protagonista a narradora protagonista, enquanto a narradora, momentaneamente, assume o papel de personagem secundário.

A posição assumida pela narradora , novamente, seria aquela que Friedman denomina "Eu como testemunha" , em que é personagem secundária , observa os acontecimentos de dentro deles e os dá diretamente ao leitor. No entanto, ela não é constante, uma vez que o narrador - neste caso, a narradora - já se manteve - e logo voltará a se manter - fora da narrativa , já assumiu a postura onisciente , - " O pensamento de Ana conversa com ela mais ou menos assim: Será que é difícil picaretar? - " (p.14) e também já opinou sobre as atitudes da protagonista. Percebe-se , então, que estamos

⁵⁹ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo : Perspectiva, 1979.p.126

diante de um narrador instável, que assume posturas diferentes nas várias etapas da narrativa.

Essa variação de postura não corresponde àquela vista inicialmente como característica da novela, mas não é um artifício inusitado, uma vez que já foi alvo de discussões por parte de autores como Forster e Wayne Booth que defendem procedimentos como este. Booth, por exemplo, declara que: "há inúmeras maneiras de se contar uma história e que a escolha desses modos vai depender de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, (...) dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear"

60

Para Forster, "tudo isso é válido, desde que corresponda a uma necessidade do tema e do efeito que se quer obter."⁶¹

Em outro momento da narrativa, encontramos o modo dramático.⁶² Retomando a forma de narrativa de encaixe, as crianças que Ana Z encontra passam a narrar a história de como a cidade foi destruída. Neste momento, os nomes dos personagens são colocados- exatamente como no texto dramático - e as suas falas os seguem. A narrativa passa a se constituir do diálogo entre os personagens, sem a presença do narrador, até que o surgimento de um adulto venha interrompê-lo. Antes que isso aconteça, porém, são colocadas as marcas do texto dramático, com as didascálias que o acompanham.

" Menino da Lua - Atacam de noite.

Menino mais velho, **dando-lhe uma cotovelada** - De noite nada. Foi de dia-
hesita, e logo conserta. - Mas tinha tanta lança e flecha voando, que parecia
noite. Chegou a ficar escuro.

⁶⁰ Apud LEITE, Ligia. *O foco narrativo*.p.17

⁶¹ Idem

⁶² Idem.p.58

Garoto do Sol, **entusiasmando-se** - Não dava nem para ver as pessoas.

Menino mais velho - Muito menos os cavalos, que já eram negros mesmo.

Menina - Os olhos deles brilhavam, feito gato.

Menino da Lua - E a boca tinha aquele bafo ...

Menina - Aí ...

Menino mais velho, **arrematando com tom de dono da história** - Aí os cavalheiros do Norte destruíram tudo.

Outro menino - Tudinho.

Menino da Lua - Eram poderosos.

Menino mais velho, **enfático** - E tinham cavalos."

A forma como a narrativa se constrói varia em diversos momentos da leitura e , a cada momento, destaca este aspecto da ficção. Afinal , o que se percebe é que Marina Colasanti não faz questão de esconder o processo narrativo. Antes, parece querer , a toda hora, chamar atenção para ele, ao deixar claros os artifícios que utiliza para a tessitura da narrativa. É o que se destaca quando a narradora , ao saber que Ana conta histórias, reivindica para si essa prerrogativa. A imagem do contador de histórias é retomada, e pode-se mesmo pensar no narrador defendido por Walter Benjamin, aquele que estaria desaparecendo, mas que seria o verdadeiro narrador, ressuscitado pela figura de alguém que parece apenas contar uma história que presenciou, um caso ocorrido há algum tempo .

As mudanças de foco, de postura do narrador poderiam ser vistas como estratégias utilizadas intencionalmente para que se perceba o processo de construção da obra, o que estaria de acordo com uma postura metalingüística que encontramos em alguns dos contos desta escritora e mesmo nesta obra, como já foi apontado anteriormente - e que se confirma no trecho " "Bem que Ana gostaria de estar em uma daquelas histórias em que os animais falam,

cheios de sabedoria." (p.12) - , e nos diversos momentos em que a Narradora deixa clara sua situação de narradora de uma história.

3.5- Palavras Aladas ...

Outra estratégia utilizada por Marina na tessitura de sua obra é a opção pela linguagem poética.

Já se viu que, ao estruturar a obra, Marina lança mão de artifícios que têm em vista elaborar a enunciação, que apontam sua preocupação com o modo de converter a língua em discurso ⁶³, e não se pode deixar de observar o uso da linguagem poética como forma de alcance de um determinado efeito , conforme Forster.

Ao escolher a forma da novela , a princípio, estaria colocando o leitor diante de um texto cuja linguagem seria mais denotativa que conotativa, seguindo os modelos e mantendo a concepção do gênero narrativo ou épico, centrado na terceira pessoa , indicando a função referencial da linguagem ⁶⁴ Isso , no entanto, não acontece em *Ana Z. aonde vai você?*

Construída com uma linguagem simbólica, desde o início a novela parece apontar para os caminhos percorridos pelo poema, sem que abandone a forma de prosa.

Jean Cohen ⁶⁵ estabelece a diferença entre prosa e poesia segundo a definição de Claudel, que as opunha como sendo a poesia "a lógica da metáfora" e a prosa, " a lógica do silogismo". Além disso, faz um estudo comparativo entre as duas formas e estabelece o poético a partir da quantidade

⁶³ REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina . *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo : Ática, 1988. p.107 .

⁶⁴ AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo : Martins fontes, 1976. p.227.

de metáforas encontradas nos poemas em oposição a sua escassez na prosa, destacando a função de mutação da língua desejada pelo poeta, que produz uma "metamorfose mental". Na definição de poema que Cohen nos apresenta "o poema realmente é aquela "alquimia do verbo" de que nos falava Rimbaud, pela qual se juntam na frase termos incompatíveis segundo as normas usuais da linguagem"⁶⁶ - podemos ver refletida a escolha da autora pela aproximação entre a poesia e a prosa, utilizando recursos da primeira para a renovação da segunda. O que não falta na obra de Marina Colasanti é o uso de formas incompatíveis com as formas usuais da linguagem, como se pode perceber ao longo da leitura da obra .

Além disso, o cuidado minucioso com a escolha das palavras, com a construção de imagens revela a presença da função poética da linguagem, que embora não seja privilégio da poesia, é mais constante no texto poético. Essa aproximação é apontada por vários críticos como uma característica geral da obra de Marina Colasanti.

A escolha do poço como o primeiro espaço a ser percorrido já nos permite uma leitura simbólica, na qual nos deteremos mais adiante. Enquanto ela desliza para o fundo do poço, encontramos o seu olhar preso à seguinte imagem : "Olha para cima, procurando ter uma idéia da distância. Vê , dos lados, o escuro do poço, a boca lá no alto, redonda, luminosa. E , à medida que desce mais, e mais, o escuro parece crescer, a boca vai diminuindo. Até ficar redondinha e pequena, espécie de lua clara em céu negro." (p.8)

Além da antítese estabelecida a partir da aproximação luz / escuro, vê-se o uso da metáfora que reúne boca/abertura do poço/lua num único significado,

⁶⁵COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2 ed. São Paulo : Cultrix, 1978. p.94

⁶⁶ Idem, p.95.

para o qual são escolhidos três significantes arbitrários, uma vez que pelo menos dois deles nos remetem ao campo da conotação. Além disso, o uso da metáfora, estabelecida a partir da semelhança entre a "boca do poço" e a lua, reforça a presença da linguagem poética.

Continuando a leitura, há, duas páginas depois, outro trecho que indica um trabalho minucioso na escolha das palavras em função do efeito que se quer obter:

" - Olá- diz a pessoa, com a delicadeza de quem acha perfeitamente normal ver uma menina chegar ao fundo do próprio poço." (p.10)

A ambigüidade que se estabelece com a expressão "fundo do poço" se estende à figura da menina e seu trajeto. Estaria então o leitor diante de uma narrativa que se passaria "no fundo do poço" da menina? Ou seja, em seu subconsciente? Esta, então, seria **uma viagem para dentro**, como afirma Vera Maria Tietzmann em estudo homônimo? A partir da simbologia do poço essa imagem já estava presente, e esse trecho vem reforçar a percepção de outras camadas de sentido.

As indicações são inúmeras: "Melhor, pensa ela, querendo assoprar nas brasas da sua coragem que ameaçam se apagar." (p.12)

Nessa citação, além da manifestação do narrador onisciente, que percebe o que está por trás dos pensamentos, nota-se a presença da metáfora em "assoprar as brasas da coragem", exemplo de linguagem poética, que nos faz relacionar a ausência da água com a presença do fogo, o que nos remete a uma outra antítese.

Vê-se que esta narrativa tem a marca antitética, assinalada também pela presença do paradoxo, como em "Fez-se um escuro quase claro". Desta forma, percebe-se a tensão instaurada por meio da linguagem e que se

estende para a ação, em muitos momentos caracterizada por uma aparente incoerência, como comer o que não se vê ou encontrar um guichê de metrô numa peixaria.

Também encontramos a construção "um brilho quase transparente, uma agulhada de ouro", referindo-se à presença do ouro retirado pelo mineiro, algo tão palpável e que se transforma em abstrato pelo tratamento dispensado à linguagem.

Para designar o espaço do deserto, a escolha das palavras causa grande efeito : "A sua frente, imensa ondulação dourada, desdobra-se em pregas macias o deserto."(p.23) Nota-se que para apreender o espaço desértico são utilizados dois sentidos : a visão e o tato, uma vez que a ondulação é imensa e dourada e as pregas são macias. Além das possibilidades de leitura propiciadas pela simbologia - entendida como o conjunto de relações e interpretações - construída por diversas imagens, percebe-se que a postura de apreensão da realidade também se liga ao sinestésico , uma vez que passa primeiro pelos sentidos.

Ainda explorando o universo poético, Marina Colasanti lança mão de personificações , como "a surpresa atropela tudo", "o medo é maior visto por fora", "as dunas passam lá fora", "grita seu coração em primavera"(p.28),chegando, neste ponto da narrativa, a criar um trecho que chama a atenção pela presença de inúmeros recursos poéticos, como a assonância e a aliteração, em folhas/talos/galhos, a símile - dançantes como água - e novamente a prosopopéia, em "o deserto lambe o verde. " Atrás, as dunas. À frente, outro ondejar. De folhas, talos, galhos, que se dobram ao vento, dançantes como águas. E surgindo ali, bem na divisa onde o deserto se aquieta e lambe o verde, uma enorme acácia em flor." (p. 29)

Percebe-se que a aproximação com a linguagem poética não se restringe à metáfora, em particular, como aponta Cohen, mas se estende ao estrato fônico do texto, em que o significante é levado em conta para que se obtenha um efeito sonoro.

A linguagem conotativa se mantém, as prosopopéias se renovam em toda narrativa, até a última página, como podemos observar nos trechos selecionados a seguir: "O nariz enxerga longe" (p.66), "O desejo (...) transborda garganta acima, invadindo a cabeça, e expulsando todos os outros desejos." (p.75) "Um relâmpago chicoteia as nuvens. Elas parecem se empinar. O Céu trinca-se num gemido." (p. 82)

Outra constante é o símile, às vezes associado à aliteração (/p/) - "querendo que a sombra pouse em sua pele como um pólen", outras a metáforas - "Como seca um rio, secou a memória de Ana."; ou a prosopopéias - "Será preciso mais um dia antes que o vento se canse e, como um velho cachorro, deite no chão e durma." (p.53), num elaborar constante da linguagem, em que as fronteiras entre a linguagem poética e a utilizada na prosa se tornam cada vez menores.

O processo metonímico também não é deixado de lado: "Pela mão do homem azul, Ana sobe atrás dele, no camelo." Numa postura contrária, do todo pela parte, surge a construção "O corpo todo se dispõe a comê-las". (67).

Nota-se que há uma forte ligação entre o texto poético e a narrativa desta autora, reforçando a ideia de que sua prosa se estabelece num nível muito próximo ao poético, tanto no que diz respeito ao estrato fônico quanto ao semântico, e que os limites entre os tipos de texto não são respeitados por esta autora, como parece ocorrer em vários dos elementos da narrativa até

agora analisados, cujas particularidades apontam para o rompimento das normas seguidas pela novela tradicional e inserem este texto numa categoria de prosa poética.

Outro aspecto da linguagem utilizada em *Ana Z. aonde vai você?* que merece destaque é a descrição. Sem que sejam muito longas, as descrições subjetivas, literárias, passam ao leitor não apenas a imagem do local onde Ana está, mas suas impressões, associações: " Parecem mais blocos de areia calcificada, claros e polidos como se tantos ventos tivessem gasto suas arestas, enormes seixos de rio depositados ali por águas que há muito se foram." (p.46) As pedras, apresentadas desta maneira, tornam-se mais que simples rochas, ganham uma história, um passado imaginado pela menina que as observa.

Fruto do processo imagístico, que é tão valorizado na obra desta autora, esse mesmo procedimento se repete ao longo da narrativa, na qual os espaços são apresentados sempre sob a ótica da protagonista, uma vez que, conforme já se viu, o narrador, em muitos momentos, se coloca "com" ela.

3.6 - Onde os oceanos se encontram ..

" Cada texto ", escreve Derrida, " é uma máquina com múltiplas cabeças de leitura para outros textos " ⁶⁷

Além das particularidades dos elementos que constituem a narrativa que foram apontados, há de se notar sua peculiaridade no que diz respeito ao diálogo com outras obras.

⁶⁷Apud CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. São Paulo : Rosa dos Ventos . p.160.

Num primeiro momento , estaremos pensando em intertextualidade como a coloca Lurent Jenny ⁶⁸, no sentido de "relação de uma obra com os seus arquétipos" , uma vez que para ele a obra não existe fora de um sistema, e mesmo quando ela não apresenta traço nenhum com os gêneros existentes, ela se relaciona num processo de negação, em que a relação continua a existir.

Levaremos então em conta, a princípio, a forma. A partir daí temos sua aproximação com a das novelas tradicionais, em que o herói faz um imenso percurso , vive aventuras e volta para casa, como fez Don Quixote, por exemplo. Ao pensarmos em narrativas de aventuras num diálogo com esta obra de Marina Colasanti, estamos concebendo a intertextualidade num nível que Jenny atribui à forma, como fonte. No entanto, não se pode deixar de perceber que esse diálogo não reproduz um modelo , uma vez que as narrativas de aventuras, de modo geral, têm como protagonista homens ou mesmo meninos, e , neste caso, a protagonista é uma menina em fase de crescimento, passando da infância à puberdade. A negação da figura masculina do herói, neste caso, seria então uma forma de diálogo com as obras que obedecem a essa estrutura.

Carlos Sanchez Lozano, em artigo já citado neste trabalho, faz uma leitura de *Ana Z aonde vai você?* como sendo a " Ulisses feminina" e destaca a postura da mulher que sai em busca de respostas, que não espera que o mundo as dê. Essa leitura interessante nos leva a pensar em *Ana Z. aonde vai você ?* como uma recriação de um modelo consagrado e que é colocado em xeque pela substituição do personagem principal. Não se trata mais de uma narrativa em que o protagonista enfrenta monstros e perigos para comprovar a sua masculinidade ; a protagonista feminina, sem deixar de lado as

⁶⁸ JENNY, Lurent . *Intertextualidades Poétique*. Revista de teoria e análise literárias nº 27,

características de seu sexo, busca compreender o que está ao seu redor, numa atitude curiosa frente à vida, que a faz crescer e amadurecer, assim como amadureceram os personagens masculinos que trilharam caminhos semelhantes.

Dessa forma, a releitura crítica ocasionará a inversão do sentido que lhe é característico : a aventura não é privilégio masculino, a mulher está pronta para trilhar também este caminho.

Aqui, mais uma vez, podemos perceber a temática feminina , já apontada como uma das características da obra de Marina Colasanti e que perpassa a maioria de seus textos. Os aspectos da literatura de aventuras que tanto encanta os jovens não são deixados de lado, mas inovados pelo deslocamento de seu foco de interesse , agora sob a ótica feminina, apresentando-se como recriação do texto masculino.

Nesse sentido , pode-se ver como a autora desconstrói o texto tradicional , mantendo a oposição entre o antigo texto e o novo . Encontramos aí o processo apontado por Culler⁶⁹ : "Uma oposição que é desconstruída não é destruída ou abandonada, mas reinscrita."

Outro diálogo que se faz presente na leitura desta obra é a ligação com o texto de Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas*. Nesta caso, já não estaremos mais falando em intertextualidade formal apenas, mas também em coincidências que abordam personagens, situações e temática. Não é difícil que se estabeleça uma analogia entre Alice e Ana. A começar pela letra inicial do nome, as semelhanças entre ambas são constantes .

1979, p.10

⁶⁹ CULLER, op. cit. p.153.

Ambas se vêem descendo por um poço, embora Alice esteja caindo e Ana descendo os degraus de ferro de uma escada cravada na parede, e observam o que está a sua volta. Alice: " Olhou para as paredes do poço e observou que estavam cheias de armários e estantes: aqui e ali viu também mapas e quadros pendurados" ⁷⁰. Ana : " Descendo, enquanto cuida de manter o medo quietinho no fundo do estômago, Ana perde a conta dos degraus. Sabe que são muitos. Olha para cima, procurando ter uma idéia da distância. Vê, dos lados, o escuro do poço, a boca lá no alto, redonda, luminosa ". As duas descem para chegar a lugares marcados pelo inusitado, pela presença de situações inesperadas, como a tessitura de um cobertor a partir de um fio de água ou o encontro com um coelho que corre, dizendo-se atrasado. Quando o poço termina, no entanto, Alice não vê nada, ao olhar para cima, enquanto Ana vê a boca do poço semelhante a uma lua clara num céu escuro. Ou seja, Ana tem um caminho de retorno, Alice não. Elas estão em busca de aventuras e seguem por um caminho que não conhecem, levadas pela curiosidade. Perguntam muito, há dentro delas uma curiosidade que é própria da criança e é como tal que são identificadas, por si próprias ou pelos outros personagens. Ao final, as duas se vêem em um campo, onde estão a salvo das situações perigosas que viveram e voltam para casa.

A ligação entre as duas obras é comentada na entrevista que acompanha a narrativa, à qual já recorreremos mais de uma vez, por entender que funciona como paratexto e que deve ser levada em conta como sendo parte de um todo, concebido a partir de uma capa do livro até a outra. Nessa entrevista, a autora comenta a relação inevitável entre os textos e aponta as diferenças entre eles,

⁷⁰ CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice*. 3 ed. São Paulo : Summus, 1980. p42.

a começar pela postura de Ana que não está sonhando, mas vai atrás de sua aventura, busca resolver seus problemas por conta própria.

Além dessa diferença fundamental apontada por Marina Colasanti, há ainda a postura da menina frente aos acontecimentos : enquanto Alice tem consciência de que aquilo tudo vai passar, de que ela está vivendo situações especiais e diferentes , questiona a possibilidade dos acontecimentos que vive, Ana passa por uma série de situações que, embora inusitadas, não são colocadas em xeque como impossíveis de acontecer em sua vida. O fato de ter escolhido o caminho a trilhar parece ser fundamental para que aceite as dificuldades que enfrenta. Além disso, a questão do crescimento que em *Alice no País das Maravilhas* é tratada de forma tão externa - o tamanho da menina oscila várias vezes num mesmo dia - em *Ana Z . aonde vai você?* não é levada em conta durante o percurso da menina, que só perceberá seu crescimento físico quando retorna para casa e não pode controlá-lo, como faz Alice ao dosar a quantidade de cogumelo do crescimento e de diminuição que deseja ingerir, de acordo com as suas necessidades. Por outro lado, ao final da trajetória de ambas, Alice parece ter a mesma idade, não cresceu, não amadureceu, enquanto Ana parece ter alcançado um outro estágio de sua vida e ver o próprio caminho de volta de forma diferente.

Pode-se dizer que as duas narrativas são metafóricas, mas o elemento usado como base para a metáfora é diferente. Enquanto Lewis Carroll está visivelmente ocupado em criticar a estrutura da sociedade de sua época como um todo , Marina Colasanti demonstra-se preocupada com o questionamento da situação feminina em particular. São posturas diferentes frente ao tempo em que cada um dos autores vive e que , afinal, tornam também diferentes as

narrativas , apesar dos vários pontos de contato que inegavelmente existem entre elas .

Difícil deixar, mais uma vez, de ver Ana como um personagem que encarna a mulher, segundo a concepção de Marina Colasanti . Também não se pode deixar de levar em consideração a posição da mulher na sociedade nas diferentes épocas em que foram escritas as obras.

No século XIX, quando Lewis Carroll viveu e escreveu, a mulher tinha como objetivo o casamento, que acreditava ser a finalidade de sua vida e a fonte de sua felicidade. Era submetida aos desejos e ordens masculinas, caracterizada como fraca, incapaz de tomar decisões acertadas sobre a vida dos filhos. Não tinha direitos nem iniciativa.: " A mulher casada deixa de ser um indivíduo responsável.(...) O marido deve proteção à sua mulher e a mulher obediência ao marido" ⁷¹

Por isso, seu público identificava a mulher como um ser frágil, sonhador que, quando aprendia a ler, vivia envolvida em narrativas maravilhosas. O final de sua narrativa exemplifica bem essa postura :

" Finalmente ,imaginou sua imãzinha já transformada, no futuro, numa mulher adulta; e como ela conservaria, através dos anos vindouros, o coração simples e afetuoso da época de sua infância. Viu-a cercada de outras crianças, fazendo os seus olhos brilharem enquanto lhes contava curiosas estórias, talvez até mesmo o sonho do País das Maravilhas de há muito tempo atrás: e como ela partilharia as suas tristezas e alegrias ingênuas, lembrando-se da sua própria infância e dos dias felizes de verão já passados . " ⁷²

⁷¹ *História da vida privada* Dir. Michele Perrot . São paulo: Companhia das Letras, 1995 . v.4 , p.120.

⁷² CARROLL, op. cit . 131 .

Em oposição a essa visão de mundo, a autora brasileira revela a leitura de quem vê a mulher inserida num mundo competitivo, onde deve lutar em pé de igualdade com os homens, para que possa sobreviver. Essa mulher, tal qual Marina Colasanti a pinta, não poderia ficar esperando que as coisas lhe acontecessem e nem sonhando com o que deseja, uma vez que o mundo não a percebe como um ser mimado, que deve ter suas vontades satisfeitas. A mulher não é mais um bibelô. Deve, portanto, ir atrás da realização de seus desejos para que possa ser feliz. É isso que faz Ana Z..

Esse paralelo entre as duas obras pode ser lido como uma forma crítica à postura passiva da mulher, que surge da leitura de *Alice nos País das Maravilhas*. A partir da releitura da obra consagrada pela crítica através dos séculos, Marina Colasanti estaria nos apresentando uma outra possibilidade de comportamento feminino.

Se retomarmos o texto de Laurent Jenny sobre intertextualidade, podemos encontrar a seguinte referência ao processo que identificamos entre Alice e Ana Z. :

" A análise do trabalho intertextual mostra bem que a repetição pura não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce função crítica sobre a forma. Isto, quer a intencionalidade seja explicitamente crítica - como uma sátira menipéia -, ou não. Se o vanguardismo intertextual é freqüentemente sábio, é porque está ao mesmo tempo consciente do objeto sobre o qual ele trabalha, e das recordações culturais que o dominam. O seu papel é re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico. Discursos brilhantes, discursos fósseis. ⁷³

Se determinarmos o discurso de Marina Colasanti como ponto de comparação entre as duas épocas, não será difícil reconhecer o que há de fossilizado no de Lewis Carrol em relação à situação da mulher na sociedade de hoje. O reconhecimento da intencionalidade crítica, por outro lado, ficará

⁷³ JENNY, op. cit. P. 44.

atrelado à percepção do leitor, cujo repertório será fundamental para este desempenho.

Outra percepção intertextual se estabelece a partir da presença da figura de Sherazade. Assim como a princesa de *Mil e Uma Noites*, Ana Z. deve entreter o sultão, noite após noite, para que continue a viver. Esta ligação se faz embora o nome da princesa árabe não seja citado, apenas pelo papel que a menina desempenha naquele ambiente cercado de uma torre, onde os pagens acompanham o sultão, todas as noites, para que ele escute as histórias da menina.

Note-se que Sherazade representa a mulher inteligente, sutil, intuitiva reproduzida na figura de Ana Z., que também consegue prolongar sua existência manipulando o sultão.

Ana, no entanto, em lugar de contar as histórias árabes, relembra os contos de fadas, revelando-se dona de um repertório de histórias contadas por Perrault, pelos Grimm ou por Hans Christian Andersen.

Estes, no entanto, não são reproduzidos na sua íntegra. O narrador, ao reproduzir o que Ana conta ao Sultão, certamente espera o conhecimento prévio do leitor sobre o narrado, uma vez que apenas indica as narrativas, como se pode notar pelo trecho a seguir:

" E Ana começa a contar como o lobo engoliu a vovó. E como tendo feito digestão, pôs-se a pensar na sua vida de comedor de gente, chegando à conclusão de que estava cansado do *menu* e mais ainda da ferocidade. " No fundo", disse o lobo na história de Ana, "nasci para a arte". Nem para pintar, porém, nem para escrever, nem muito menos para dançar. Serei músico" estabeleceu. E tendo decidido seu futuro, deixou a casa da vovó tomando o caminho da cidade de Brêmen." (p.36)

Além da necessidade do conhecimento prévio da narrativa, um outro elemento chama atenção nesse trecho, que é a forma como as narrativas são encadeadas, de modo a criar uma única longa história, capaz de manter o

Sultão interessado. Esse processo é semelhante àquele que ocorre em *As Mil e Uma noites*, cujas histórias terminam com dois pontos , que anunciam o começo da próxima, como se pode notar no trecho a seguir, retirado do quinto livro de *As Mil e Uma Noites* : " Mal concluiu a história do príncipe Zeyn Alasnam, a sultana das Índias pediu licença para começar outra, o que Schahriar lhe concedeu para a próxima noite, porque o dia não tardaria a nascer, e a princesa contou-a então nestes termos : " ⁷⁴

Sherazade parece contar histórias inteiras, que não têm ligação entre si, anunciadas no dia anterior para garantir a continuidade de sua vida. Ana, ao contrário , precisa emendar os contos , para que o sultão se mantenha interessado . Parte dela pedir que o sultão saia e prometer a ele a continuidade no dia seguinte.

" - Os gatos do oásis estão se espreguiçando , Majestade. É dia. Amanhã eu continuo a história .

- Está bem, Ana. Até amanhã. - As babuchas vão batendo sobre o mármore. - Mas não se esqueça de onde ficou - recomenda o Sultão antes de sair.

- Pode deixar, Majestade, conheço bem essa história - responde Ana." (p.38)

Ao ligar as narrativas, no entanto, Ana precisa modificar os contos de fadas para que possa inserir elos entre eles . Essa técnica é interessante porque ao mesmo tempo em que solicita o reconhecimento do texto original, esse reconhecimento é negado pelas alterações que o novo texto apresenta. Apesar das várias versões de *Chapeuzinho Vermelho*, não se conhece aquela em que o lobo mau reflita sobre a sua ferocidade e resolva ser músico, como aparece no conto narrado por Ana. Essa versão, apesar de trazer um certo

pedagogismo embutido numa visão politicamente correta, só se justifica pela necessidade de ser ligada ao conto *Os Músicos de Brêmen*, assim como esse irá se ligar ao *Gato de Botas*- o gato que fazia parte do grupo dos animais músicos é achado por um moleiro e deixado como herança ao seu filho mais novo - que se ligará a *João e o pé de feijão* - o filho do filho do moleiro planta um pé de feijão que cresce até o céu.

A inserção desses fragmentos nos aponta um procedimento que Genette chama de multiplicação dos começos " sendo que cada um (exceto o último) pode pois aparecer como um prólogo introdutivo." ⁷⁵ Note-se, no entanto, que ao contrário da narrativa de *Em Busca do Tempo Perdido*, à qual Genette se refere , os novos começos não determinam a continuidade temporal. Esses contos apresentados pela menina não só são independentes como não obedecem à cronologia temporal, uma vez que são contos de fadas.

Outro aspecto interessante é que as histórias não são contadas em sua íntegra. A narradora nos indica apenas como Ana , noite após noite, emenda as narrativas, reproduzindo somente os seus finais ou os seus inícios, que aparecem sem aspas e passam a fazer parte de um novo contexto. Dessa forma, tem-se um texto que lembra uma colcha de retalhos de cores e formas diferentes, que, no conjunto, tecem um dos capítulos da novela. Mais uma vez encontramos a aproximação entre o processo narrativo e o enunciado, salientado por Derrida.

Esse processo, no entanto, não impede que o leitor seja remetido ao texto original de cada um dos contos e que estabeleça um paralelo com o novo texto, percebendo as diferenças que existem em cada um.

⁷⁴ *As mil e uma noites* v. 5 Publicações Europa- América Ltda. p. 22

Temos , então, dois níveis narrativos : a narrativa desenvolvida por Marina e o conjunto dos contos de fadas tradicionais, que se insinuam pelos trechos inseridos no capítulo.

Note-se que ao retomar o conto de fadas e inseri-lo em sua narrativa, Marina Colasanti o faz de forma crítica, mas não deixa de apontar a importância do contato da criança com essas narrativas . Por ter seu imaginário povoado com fadas, duendes, reis e rainhas, a criança é capaz de criar a partir desses referenciais e de alimentar-se durante os dias quando precisou buscá-los na lembrança. De novo recorrendo à entrevista já citada e que faz parte do livro em que se lê a história de Ana Z., a autora declara : " Fui alimentada com contos de fada ." Talvez por isso valorize tanto esse alimento.

Outro aspecto que não se pode deixar de perceber é a oportunidade para o questionamento sobre os sentidos de narrar . Para que se narra ? Essa questão nos remete à teoria do narrador desenvolvida por Walter Benjamim, que ressalta as situações de narração relacionadas ao trabalho e faziam parte de um ritual para amenizar a longa jornada . Esse narrador, que contava pelo prazer de contar, para que o tempo passasse mais rápido , perdido na modernidade, é resgatado na figura de Ana Z.

João Luís Ceccantini, em sua tese de doutoramento ⁷⁵ apresenta como outra relação que se faz presente em *Ana Z aonde vai você?* o conto *Mãe nevada*, dos irmãos Grimm. A figura do poço, que está presente em *Alice no país das maravilhas* e em *Ana Z.*, é também a porta de passagem para um mundo diferente daquele em que o personagem vivia até então.

⁷⁵ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa : Veja universidade. p.45.

⁷⁶ CECCATINI, João Luís Cardoso Tápias. *Uma estética da formação : vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*- Unesp, 2000

Embora as situações iniciais das duas narrativas sejam semelhantes, várias ressalvas devem ser feitas quanto à intertextualidade que se possa estabelecer entre as duas , uma vez que o número de diferenças entre elas supera o de semelhanças que as aproximam.

A situação que leva a menina ao poço, por exemplo, é bastante diferente . Embora entre no poço para buscar alguma coisa , por vontade própria, como faz Ana Z, a menina é impelida pela madrasta, que deseja , a qualquer preço , a recuperação do fuso , deixado cair pela enteada. Além disso, sua trajetória através do poço é marcada pela inconsciência. Ela não se vê no fundo, como Ana. No contato com a água desmaia e só recupera a consciência quando está "numa linda campina pontilhada de flores vicejando ao sol" . Nessa campina, encontra vários personagens que solicitam sua ajuda, que é dada imediatamente, como é comum na estrutura do conto de fadas apontada do Propp, mas que não ocorre em *Ana Z aonde vai você?*

Deve-se , no entanto, destacar que em ambas pode-se ler o processo de morte/ renascimento, embora em Ana Z. o tratamento dessas etapas seja mais simbólico, enquanto em *Mãe nevada* é marcado de forma estanque : ela desce (morre) e renasce ao retornar do poço.

Esse personagem não tem, como Ana Z. , a marca da curiosidade. Ao contrário, faz aquilo que lhe é solicitado, nada mais. Não pergunta nada, não questiona os acontecimentos estranhos ou sua situação peculiar.

Também não há o deslocamento do personagem através de vários espaços; do mesmo modo, a questão temporal é linear , pois há uma sucessão temporal que em momento algum é questionada. Não é uma narrativa de aventuras.

A volta da menina ao mundo fora do poço se faz por vontade própria, pela saudade, mas não há crescimento algum, nem físico nem psicológico. A menina apenas passou um tempo em outro mundo, no qual venceu as provas a que foi submetida e, por isso, retorna premiada. Seu prêmio, no entanto, é material: recebe uma chuva de ouro.

A intertextualidade com este conto se faz pela situação de descida ao poço, pela presença do fiar, mas o diálogo, no todo, se faz mais pelas diferenças que pelas semelhanças.

Outro conto de fadas com o qual se percebe o diálogo intertextual, embora apenas em parte da trajetória de Ana Z., é *João e Maria*. Quando Ana Z. se sente ameaçada pela possibilidade de casamento com o filho de um homem da caravana, com a qual segue viagem pelo deserto; assim como a bruxa, que todo dia verificava os dedos das crianças para perceber se haviam engordado mais, Ana verifica as patas dos camelos, mas com intenção contrária de notar se eles continuavam magros, o que lhe garantia que não seriam adquiridos pelo homem azul e, portanto, a sua venda, em troca dos camelos, não se concretizaria. Segundo o homem azul, os animais daquele homem eram muito magros, por isso ele não os havia aceito como parte do trato nupcial entre Ana Z. e o filho do dono dos animais. A menina, então, passa a retirar comida dos camelos e verificar, todas as noites, se eles estavam mais magros.

A intertextualidade com esses contos, como se pode ver, é momentânea, não se estende a toda narrativa, ainda que dele se utilize Marina Colasanti para levar seu leitor a estabelecer um jogo intertextual, como querendo testar seu repertório de contos de fadas.

3.7 - O rosto atrás do rosto ...

No desenvolvimento deste trabalho, muitas vezes foram feitas referências aos personagens⁷⁷ desta obra de Marina Colasanti, mas é necessário que se analise cada um dos deles, a começar pela própria menina, a protagonista, sobre quem não se tem referências físicas, apenas psicológicas.

Na verdade, sobre ela sabemos apenas que é uma menina, sem idade definida, embora pareça estar prestes a entrar na adolescência, o que se percebe por indicações feitas indiretamente. Sabemos também que ela deve ter cabelos compridos e que os usa presos por uma fita vermelha.

Sobre sua personalidade descobrimos, já no primeiro capítulo, que é a menina é determinada, extremamente curiosa e muito, muito "perguntadora" (p.14), como ela mesma se vê. Parece ser independente, forte, disposta a enfrentar o desconhecido para conseguir aquilo que deseja. No entanto, quando está frente à possibilidade de morrer, Ana revela-se frágil como qualquer criança e apenas chora, desejando ardentemente que sua morte não aconteça.

Outra particularidade no que diz respeito à Ana é que durante a narrativa nenhuma vez sequer pensa na família que deixara em casa, apesar de, às

⁷⁷ A palavra personagem chegou ao português através do francês "personnage", no século XVI. Nos dicionários de língua portuguesa, encontra-se a palavra como possível de ser usada nos dois gêneros: a personagem ou o personagem.

Apesar da consagração da forma feminina pelo título *A personagem de ficção*, obra que contém artigos de eminentes pensadores, como Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld, a escolha da forma masculina da palavra, para mim, se liga às primeiras experiências de leitura que a fixaram. Portanto, a opção deve ser lida não como desafio a um saber pré-estabelecido, mas como opção pessoal, ligada à formação de uma história de leitura.

vezes, estar em situações difíceis. A mãe, por exemplo, só aparece na última página e é identificada por tratá-la como filha. Não há uma referência sequer a sua imagem. Ela é apenas uma voz que Ana conhece "tão bem" (p.82).

O nome da protagonista, de origem hebraica, significa cheia de graça, de clemência; presente, dádiva. No entanto, a relação onomástica não é marcada. Há de se notar a presença do Z em seu nome. A narradora, logo de início, explica ao leitor que não sabe o significado dessa letra e assim continuaremos até o final da narrativa desconhecendo o sobrenome da menina.

Interessante é que o prenome começa com a, ou seja, a primeira letra do alfabeto, e a letra z, que é a vigésima terceira e última letra desse mesmo alfabeto, aparece sozinha. Mais uma vez tem-se a sensação de estar diante de uma narrativa cifrada, em que enigmas são propostos ao leitor, para que possa atravessar esse bosque. A reunião das letras A e Z no nome da menina pode nos indicar o caminho para a percepção de alguém que se apresenta de forma completa, do princípio ao fim. Pode também nos apontar para a completude da trajetória de Ana que passa por um processo de desenvolvimento até que se complete um ciclo e amadureça, ou para uma viagem pela literatura, que começa na Odisséia, se encaminha para os contos de fadas e nos leva à narrativa composta por todas as outras, escrita por Marina Colasanti. Qualquer uma das direções deste labirinto é possível de ser trilhada, sem que o leitor chegue a uma saída única.

Outro aspecto que se destaca é o fato deste ser o único personagem nomeado. Todos os outros são designados apenas por suas características físicas ou funções desempenhadas no decorrer da narrativa.

Mantida a característica da novela de apresentar um número considerável de personagens, ao longo do caminho a menina se depara com figuras bastante diferentes e interessantes.

Logo ao chegar ao fundo do poço, encontra uma senhora , de cabeça branca, sentada , tricotando com "duas agulhas vermelhas , grandonas"(p.10) um fio de água que sai de dentro de um balde. O contato da menina com a senhora é rápido , elas apenas conversam alguns instantes, mas essa conversa servirá de orientação para todo o percurso da menina, uma vez que a partir das informações fornecidas pela senhora fica sabendo que deverá procurar pelos peixes, possíveis responsáveis pelo desaparecimento da conta maior que compunha o seu colar. Sua função, dentro da narrativa é ,pois, importante, uma vez que indica o caminho a seguir. A figura do velho, como se sabe, está tradicionalmente ligada à valorização de sabedoria, o que por si só já justificaria a presença da senhora naquele lugar e a indicação do caminho a seguir, mas também é interessante a leitura que o budismo faz de que "ser um velho é existir desde antes da origem; é existir depois do fim desse mundo."

⁷⁸ Se retomarmos a leitura do início do segundo capítulo - cujo título é Começando do fundo - encontraremos uma referência à chegada da menina "ao fundo do próprio poço". Ao chegar ao fundo de si mesma - possibilidade de leitura que já foi apontada no segundo capítulo - a menina encontra a sabedoria e a existência intemporal, se levamos em consideração a perspectiva budista da velhice. Essa intemporalidade justificaria a particularidade temporal que se verifica ao longo da narrativa e que já foi amplamente explorada neste capítulo.

⁷⁸ CHEVALIER,op. cit. p.934

Por outro lado, a presença deste personagem é também importante por lhe propor o desafio, como é comum no conto de fadas: o personagem principal deve cumprir uma trajetória para que seja recompensado no final.

Depois de deparar-se com a velha, Ana encontra uma toupeira. A passagem é rápida e a menina não tem acesso ao pensamento do animal que apenas passa por ela sem que lhe acrescente qualquer conhecimento. Ana chega mesmo a desejar que estivesse numa "daquelas histórias em que os animais falam"(p.12), mas como não está, a toupeira segue seu caminho muda, apenas cavando. Apesar disso, se verificarmos o símbolo representado por esse animal, perceberemos que a sua presença se justifica. A toupeira simboliza todas as forças da terra; as galerias escavadas por ela serviram de modelo para o labirinto de Epidauro consagrado a Asclépio- filho de Apolo, deus da medicina , capaz de ressuscitar os mortos - concebido como túmulo e, ao mesmo tempo, como morada dos deuses. " A toupeira apareceria como símbolo do iniciador aos mistérios da terra e da morte" ⁷⁹

O encontro de Ana com esse animal pode ser lido como a iniciação de seu percurso para uma outra fase da vida, que pressupõe a morte da infância, de uma Ana que se transforma, a partir do momento em que se arrasta por aquelas galerias escuras , cujas paredes são ásperas, empoeiradas e parecem ter sido talhadas na rocha. Embora o animal não se manifeste oralmente e sua presença não seja mais que momentânea, a partir do momento que sua aparição se reveste de um significado para a narrativa, será visto como personagem, que existe " a serviço do enredo" , como afirma Sônia Salomão Khéde . ⁸⁰

⁷⁹ Idem. p.890

⁸⁰ KHÉDE, Sônia Salomão *Personagens da Literatura Infanto-juvenil*, São Paulo : Ática, 1986. p.12..

O segundo humano com quem Ana se depara é o mineiro, que está "sujo como um limpador de chaminés" e que usa um "capacete com lâmpada na cabeça" (p.13). Este encontro também é rápido, o mineiro nem mesmo pára seu trabalho para conversar com a menina, mas entrega-lhe dois objetos interessantes : uma escama de ouro e uma lanterna igual à sua, que permite à menina continuar seu caminho de forma mais tranqüila. Percebe-se, então, que o mineiro a instrumentaliza para seguir viagem, fornecendo-lhe o conhecimento necessário para que siga em frente .

Interessante também é observar que a luz vem associada à presença da escuridão que caracteriza o espaço da caverna, criando a dualidade universal luz/treva, presente em várias culturas. Em algumas, como no ocidente , aparece como símbolo da presença de anjos e demônios; no oriente, pode ser representada assim como são os correlativos yin-yang, inseparáveis.

Ao continuar sua caminhada, Ana depara-se com o Baixinho e com o Alto, dois restauradores de tumbas com quem conversa por algum tempo. A presença desses personagens é interessante. Além da antítese representada pela própria figura deles, é através do diálogo com eles que Ana discute conceitos, valores, que podem ser confrontados com a realidade deste final de século. Na verdade, os dois surgem para serem interlocutores do autor implícito, cuja voz se faz ouvir na conversa que se desenvolve entre Ana e os restauradores.

O próximo personagem com quem Ana se depara é um pastor, que vem acompanhado de três cabras. A figura do pastor está ligada, a princípio, a questões religiosas. O pastor é aquele que leva a palavra de Deus, que comanda o rebanho em direção ao Senhor, por isso é visto como escolhido. Nesta narrativa, no entanto, apesar de estar cercado de animais que lembram

a Arca de Noé, seu desempenho em nada se assemelha ao daquele escolhido por Deus. Na verdade, a palavra, que poderia simbolizar a aproximação entre Deus e Ana, não é utilizada. Eles não conseguem se entender, nem mesmo através de desenhos. O único momento em que o pastor nos remete à idéia de sabedoria, outro significado que lhe é atribuído, é quando parece perceber a aproximação do ônibus, antes mesmo que qualquer barulho possa ser identificado ou que a fumaça seja vista por Ana.

Esse pastor vem acompanhado de três cabras, cujo valor simbólico também é significativo. As cabras também estão ligadas à religiosidade, desde a Grécia antiga, onde se acreditava que elas teriam dirigido a atenção dos homens de Delfos para o lugar no qual mais tarde instituíram um oráculo. No culto a Dioniso, a pele de cabrito vestia as bacantes e às vezes o cabrito designava o próprio deus, em transe místico. Zeus, quando criança, mamava na cabra Amaltéia, que foi transformada em ninfa e depois em deusa nutridora. Nesse sentido, a cabra aparece como símbolo da ama-de-leite.

Na tradição judaico-cristã, Moisés cobriu o tabernáculo com uma cobertura feita de lã de cabra. Na narrativa de Marina Colasanti, no entanto, as cabras são marcadas apenas pelo aspecto imprevisível de seu temperamento, também citado por Chevalier. Elas apenas incomodam, uma tenta subir no colo do pastor, que a afasta. Como esse pastor ainda não será aquele que guiará Ana, as cabras, nesta narrativa, não se revestem de valor religioso, mas podem nos remeter à idéia de que a menina é ainda uma "não-nascida"- um dos sentidos atribuídos à palavra -, uma vez que sua trajetória pelo deserto apenas se inicia e, por isso mesmo, ainda não alcançou a condição desejada ao final do percurso: ainda não nasceu para o mundo.

Descendo do ônibus Ana encontra uma mulher gordinha, que habita o oásis e que explica à menina o funcionamento daquele local. Essa mulher põe Ana Z. em contato com a força do desejo, razão pela qual aquele lugar existe. É necessário que se deseje muito, mas esse desejo deve ser compartilhado, servir a mais de uma pessoa, para que se realize.

Então Ana conhece o Sultão, com "suas barbuchas de ouro e seu manto de prata" (p.35), que desejava que alguém lhe contasse histórias e por isso vai, todas as noites, até a sala da torre, onde fica até que o dia amanheça, ouvindo as histórias da menina. Esta, por sua vez, que desejava brincar de princesa, satisfaz-se com o faz-de-conta até o dia em que suas histórias acabam e ela deseja, ardentemente, sair da torre e da condição de condenada à morte.

É no deserto que a menina encontra o homem azul, que passa a ser seu companheiro de viagem e interlocutor, nos vários dias passados no deserto. É ele também que nos fala, pela primeira vez, sobre a transição de Ana, da infância para a adolescência, pois diz à menina que estava tratando do casamento dela, que seria acertado por vinte camelos. Este personagem, também sem nome, encontra-se associado à cor azul, que é a mais profunda, a mais imaterial, a mais pura das cores. Sobre esta cor, Chevalier explica: "Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho."⁶¹ E é justamente ele que se encarregará de fazer com que Ana atravesse o deserto, esta viagem metafórica, que será mais explorada no próximo capítulo.

Ainda no deserto encontram os construtores de barcos, com os quais o homem azul faz negócios. Na relação deles destaca-se o valor da tradição, do

artesão que aprende seu ofício com o pai, que antes aprendera com o avô. Assim também age o comprador, que aprendera com o pai a comprar naqueles construtores. A conversa entre eles é de tom filosófico e discute a importância do trabalho bem feito, da busca da perfeição naquilo em que se trabalha. Mais uma vez pode-se perceber a voz do autor implícito, que se manifesta pelos diálogos travados entre os personagens.

Marina Colasanti, em várias entrevistas, deixa clara a importância que atribui ao fazer literário, considerado como "estiva. Mas é fascinante"⁸² Nota-se que o trabalho bem feito a que se refere neste trecho diz respeito ao seu trabalho, ou seja, ao fazer literário levado a sério, elaborado. Para ela, não interessa apenas contar uma historinha, um caso. Seu trabalho deve ser capaz de estabelecer "uma ponte" que se estenda do universo fantástico "para o inconsciente"⁸³ Sua concepção de escritura nos remete à do ourives que lima a jóia, comparação estabelecida por ela mesma entre o conto de fadas e uma jóia rara. Esse é o trabalho que lhe serve de ganha-pão, nobre como todos os outros.

Na cidade em ruínas Ana tem contato, pela primeira vez, com outras crianças. Estas também não têm nome, são chamadas de Menino da Lua, Menina, Garoto do Sol, Menina saliente, Menino mais velho. Com elas Ana se diverte muito, "tem a impressão de estar brincando mais do que jamais brincou, a sensação de estar só brincando, como se alguém tivesse esquecido aberta a torneira da brincadeira".(p.59) Esses personagens parecem representar um último elo com a infância de Ana Z. Com eles a menina resgata o lúdico dessa idade, a falta de censura em relação a posturas ou comportamentos. " Brinca

⁸¹ CHEVALIER, op. cit. p.107

⁸² COLASANTI, *Longe...* p.129

⁸³ *Idem*, *Ana Z.* p.87

com tudo que se pode brincar." (Idem) Essa visão infantil será deixada de lado a partir desse momento e a menina assumirá postura mais juvenil.

Num outro oásis, Ana encontra uma mulher também não nomeada, mas que , junto com o homem azul, apresenta à menina um mundo que antes lhe era invisível: aquele constituído por todos os sentidos, não só pelos olhos: "Para nós, melhor que aquilo que se vê e não existe é aquilo que existe e que, às vezes, não se vê. (...) Você só olha com os olhos" (p.65) O encontro com essa mulher abre a perspectiva de um universo desconhecido para a menina, composto de cheiros , espessuras , sabores e sons que até então eram ignorados em detrimento da imagem. Interessante é que Marina Colasanti coloca o leitor frente a uma realidade diferente da sua, pois o homem contemporâneo vive um tempo em que as imagens são consideradas fundamentais. Essa certeza é desfeita a partir do momento em que a menina come o que não vê, pega o invisível , cheira o abstrato. Nesse instante, o que importa é o que se vê com a imaginação , não apenas com a visão.

Passando do oásis ao estúdio de filmagem, Ana é raptada por um cavaleiro que, de cima de um cavalo, pega -a pela cintura e foge a galope. Os dois não trocam uma palavra sequer. Sobre ele, Ana comenta o cheiro de camelo e a mancha de sangue em sua camisa. Galopam juntos até o momento em que chegam a uma cidadezinha muito parecida com as dos filmes de faroeste, onde ele a deixa sozinha. Sobre esse personagem, vale lembrar a sua função na narrativa ao associá-lo aos costumes da Grécia antiga, onde as moças eram raptadas pelo noivo, na véspera do casamento. Em Esparta, a noiva era entregue a uma mulher chamada de ninfrêutria, encarregada de prepará-la para receber o noivo, que lhe desatava o cinto, tomava-a nos braços e a conduzia para o leito nupcial. Esse ritual de iniciação,

que perdura em nossos dias no uso de o noivo carregar a noiva nos braços no dia do casamento , é apontado na narrativa pelo rapto da menina, que está sendo iniciada em sua puberdade, embora ainda não tenha chegado a hora do casamento. Na verdade, percebemos que essas são partes de um rito, que simula as várias etapas pelas quais a menina deverá passar em sua vida, desde a não-nascida , momento em que encontra as cabras, até o momento em que está pronta para desempenhar seu papel de mulher na sociedade.

Em seu retorno para casa, Ana Z encontra um outro mineiro, com quem conversa um pouco. É com ele que a menina se revela menos curiosa, menos "perguntadora" e que o leitor percebe a mudança ocorrida em sua personalidade. Também é a ele que Ana entrega a fita vermelha, antes presa a seus cabelos. O vermelho , segundo a simbologia universal, tem o significado do princípio da vida, é a cor da libido, do coração . Também lhe é atribuído caráter iniciático que, no percurso feito por Ana até agora, tem significação especial. Quando entrega ao rapaz o laço vermelho, faz dele o marco final em sua transição de menina para mulher, como se verá no capítulo quatro deste estudo.

Ana finalmente está em casa. Encontra a mãe, a voz que a recebe com carinho ao final da trajetória.

Percebe-se que os personagens secundários com os quais Ana Z encontra, ao longo de sua travessia, são, na verdade, elementos que contribuem para seu crescimento. Cada um deles fornece à menina subsídios para sua trajetória. Sua importância se restringe a contracenar com Ana. Nenhum personagem encontrado no deserto retorna à narrativa; nenhum, nem mesmo o homem azul, com quem Ana passa bastante tempo, é descrito minuciosamente, tanto no aspecto físico quanto psicológico, nem mesmo

nomeados são . Somente os personagens encontrados no espaço da caverna são citados de novo, mas , assim mesmo, já não aparecem, pois seus papéis junto à menina já foram desempenhados. Esses fatos observados nos levam a crer que a existência deles se resume ao papel que desempenham junto à protagonista.

Antônio Cândido ⁸⁴ nos fala que " a vida da personagem depende da economia do livro, de sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias ."

Neste caso, os personagens secundários - que são todos , excetuando Ana Z., têm sua vida determinada pela da protagonista.

Essa constatação nos remete a uma conclusão sobre a galeria de personagens de *Ana Z. aonde vai você?* : na verdade, é uma narrativa de um único personagem, pois todos os outros estão a serviço dele, existem apenas para que a menina se desenvolva, complete sua trajetória. Isolados de Ana, nenhum deles tem existência própria, são, na verdade , símbolos antropomorfizados para contracenar com a menina. Daí, inclusive, a dificuldade de uma análise em que não se destaque o aspecto simbólico de cada um deles.

Sônia Salomão Khéde nos chama atenção para o caráter pedagógico que normalmente está contido na construção dos personagens de literatura infanto-juvenil, mas fala também da possibilidade da criação de " personagens que representam perfis culturais bastante nítidos e que evitam a pasteurização da narrativa em torno de ações moralizantes." (p.10) É este processo citado por Sônia Khéde que se percebe em *Ana Z.* , narrativa na qual o processo

⁸⁴ CÂNDIDO, op. cit. p.75

moralizante, se não desaparece de todo, é bastante fraco para que seja superado pelos perfis culturais traçados representados pela maioria dos personagens.

Assim, também neste elemento da narrativa encontra-se algo de singular em relação às obras juvenis, de modo geral.

3. 8 - Uma ponte entre dois reinos ...

o

Ao chegarmos a este ponto do estudo, faz-se necessário que se apresente uma outra estrutura identificada na obra, que não pertence à abordagem de elementos da narrativa, mas que também não se insere na leitura que se pretende fazer no próximo capítulo.

Durante a análise desta obra, percebeu-se que os vinte capítulos que a compõem estão agrupados em quatro módulos, cada um deles formado por cinco capítulos. Esse agrupamento se faz sentir através de vários elementos, como por exemplo a manutenção e/ou mudança do espaço, a temática e até mesmo a constância de determinados símbolos recorrentes no grupo.

Assim, o módulo um está constituído pelos cinco primeiros capítulos : Ana Z., Começando do fundo, Toupeira quase cega, quase muda ; Muito ouro sem tesouro e Esse lugar é de morte.

Neste módulo , o espaço que predomina é o da caverna, o ambiente, a partir da descida de Ana, é escuro e até o quinto capítulo a ação transcorre na caverna, na mina ou na tumba. Este é o momento em que a menina se prepara para a viagem e a ação transcorre neste sentido.

O módulo dois está constituído dos capítulos De grão em grão Ana avança, Um desejo de muitos desejos, Onde ela se meteu ? Quem conta um conto ... e Mais cara que um camelo.

Ana vive com o povo do deserto e transforma-se em personagem de *Mil e uma noites* . A posição de princesa não é mantida, mas até o capítulo dez, quando seu casamento com o filho de um caravaneiro é negociado, Ana permanece junto à caravana, viajando pelo deserto. Percebe-se este módulo como parte do amadurecimento da menina que, pela primeira vez, coloca-se em contato com uma perspectiva de vida adulta : o casamento.

O terceiro módulo se constitui dos capítulos De vento em popa , De vento em vento, A cidade sem igual, O que os olhos não vêem e Um salto rumo às estrelas .

Ainda no deserto, tem-se , neste momento, a presença do vento, que a prepara para a chegada à cidade, onde sua percepção, sua capacidade de imaginação serão testadas. Vendo-se pronta, será transportada para a cidade que alimenta a ilusão humana, uma vez que cenário é . Esta cidade é aquela na qual será preparada a volta de Ana ao mundo onde vivia antes de entrar no poço.

O quarto módulo é composto dos capítulos A ação imprevista , Era uma vez o oeste, De volta ao começo , O fundo recomeço e enFim .

É neste último módulo que Ana , a partir da ilusão, reencontra o caminho de casa, que retoma aos ambientes escuros e renasce, depois da viagem que fizera.

Como se pretende demonstrar no próximo capítulo , esta divisão em módulos será fundamental para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que

através dela a autora agrupa também símbolos, que ganharão sentidos diferentes daqueles que teriam, se isolados.

4- Neste mundo ou nos outros.

"Ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como convite para continuar o devaneio que a criou."

Gaston Bachelard

A leitura da obra de Marina Colasanti, como já se viu, deve ser feita de forma a se buscar sempre o que está sob o sentido usual das palavras.

Quando lemos, estabelecemos relações, fazemos parte de um processo no qual " Não é só quem escreve que significa; quem lê também produz sentidos"

⁸⁵ No caso desta autora, a contribuição do leitor é fundamental para a produção de sentido, uma vez que a linguagem é cuidadosamente trabalhada, de modo que a obviedade não marque sua obra.

Ao analisar a estrutura de *Ana Z. aonde vai você?*, percebe-se que o elaborar da enunciação é minucioso, que cada palavra é escolhida de modo a criar um determinado efeito pretendido pela autora. Vimos também que muitos dos elementos da narrativa são associados a estruturas simbólicas, às quais outros sentidos podem ser atribuídos.

Para Jauss, ⁸⁶ " A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto.(...) Ela é , antes, como uma partitura voltada para ressonância sempre renovada da leitura, liberando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual."

⁸⁵ ORLANDI , Eni . *apud Leitura : perspectivas interdisciplinares*. São Paulo : Ática1988., p.58 .

⁸⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo : Ática, 1994. p.25.

Partindo da ressonância de outras leituras, já se viu como *Ana Z.aonde vai você?* se revela um emaranhado de narrativas a serem identificadas e acionadas pelo leitor. Além disso, muito se falou sobre o aspecto simbólico da obra, que permite outras leituras,

Levando-se em conta as idéias de Derrida discutidas por Culler⁸⁷ no que diz respeito às possíveis leituras de um texto, não se pretende que esta seja a leitura, mas uma leitura possível para o texto de Marina Colasanti. Uma leitura que terá como guia a imaginação e se debruçará sobre o devaneio, que existe em cada um dos leitores.

Vamos, então, apoiados no pensamento de Gilbert Durand e Gaston Bachelard, seguir Ana em sua viagem.

Logo a encontramos debruçada à beira de um poço. O poço, na visão de Durand, simboliza o conhecimento e representa o homem que atingiu esse conhecimento. O pesquisador esclarece: "Debruçando-nos sobre esse poço, aí percebemos, a uma distância de abismo, dentro de um círculo estreito, o mundo imenso..."⁸⁸ É assim que encontramos a protagonista, contemplando um mundo imenso, à procura da verdade, que se encontra no fundo do poço. Procura por si mesma, pois "é possível que quisesse até ver o seu reflexo. Mas não vê. Por mais que olhe, vê só uma escuridão redonda e comprida, como um túnel" (p.7). Bachelard reforça a importância do poço: "O poço é um arquétipo, uma das imagens mais graves da alma humana."⁸⁹

A profundidade do poço guarda o segredo da busca de Ana, mas para alcançá-lo deve ir ao fundo. Sua contemplação é quebrada pela ruptura do colar, cujas contas brancas, de marfim, reproduzindo rosas, caem no poço e

⁸⁷ CULLER, op. cit. p.152.

⁸⁸ CHEVALIER, op. cit. p.727.

⁸⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo : Martins fontes, 1988. p.109.

desaparecem. "Desfazer um colar equivale a uma desintegração da ordem estabelecida" ⁹⁰ e a menina desce a escada, que encontra presa à parede do poço, em direção ao reestabelecimento da ordem, que nesse caso, pode ser lida como o autoconhecimento .

Durand faz referência constante ⁹¹ à descida às profundezas do poço , signo da união ao eixo íntimo do homem. Descendo "os degraus de ferro, escuros de ferrugem, cravados como alças nas paredes do poço" (p.7/8) , observamos, junto com Ana , "o escuro do poço, a boca lá no alto, redonda, luminosa." (p.8) Mas, nessa descida, percebe-se que a menina, ao observar a boca do poço, que aos poucos "vai diminuindo, até ficar redondinha e pequena, espécie de lua clara em negro céu", (p.8) não perde de vista o caminho de retorno, pois " é dentro de si mesma que deve olhar o exterior" (p.8) e a lua , que lá de fora se coloca, assemelhada à boca do poço, espera por ela, " indissoluvelmente ligada à feminilidade" ⁹²

O título do segundo capítulo, em que a situação de descida se concretiza, confirma a viagem ao fundo de si mesma: Começando do fundo. A partir desse título , a intimidade do personagem se coloca e o leitor tem acesso a todo questionamento que a menina traz em si. A busca do conhecimento será traduzida em questões elaboradas , uma após a outra, pela curiosidade da menina.

Ao chegar ao fundo do poço, Ana não encontra água, como era de se esperar, mas uma senhora que tece um cobertor, a partir de um fio de água. É interessante essa associação feita por Marina Colasanti : a água unida ao

⁹⁰CHEVALIER, op. cit. p.727

⁹¹ DURAND, Gilbert *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo : Martins fontes, 1997. p. 201.

tecer. Partindo-se do sentido atribuído à água como símbolo universal da fertilidade, é interessante vê-la associada à tecelã, que, como já se viu neste estudo, pode ser associada à condição do feminino, que se submete ao masculino. Mas Ana não encontra água . Ou seja, ainda não é este momento o do encontro com sua condição feminina, fértil. Ao contrário, deve partir em busca dos peixes, associados à sabedoria, mas também representantes do falo , segundo Jung , que estão onde estiver a água. Por outro lado, Jung também assinala a ligação do peixe ao nome de Jesus Cristo. Logo, temos um símbolo ambivalente que daqui para frente nos tornará atentos para os movimentos da menina em direção à busca do conhecimento de sua sexualidade, através do autoconhecimento , e esta feminilidade passará por sua condição de mulher fiandeira. Porém, a questão religiosa está posta e deverá acompanhar o trajeto de Ana Z.

Associado à descida, aparece um outro arquétipo importantíssimo para a leitura da narrativa : a caverna. Ligada ao útero materno, a gruta, variante da caverna , é também símbolo da maturação e da intimidade ⁹³. Segundo Durand : " A caverna é a cavidade geográfica perfeita, a cavidade arquétipo, " mundo fechado onde trabalha a própria matéria dos crepúsculos, ou seja, lugar mágico onde as trevas podem revalorizar-se em noite".

É, com efeito, passando por esse espaço, que Ana atravessa um arco, ponte entre o mundo interior e aquele que a espera. Além disso, deve passar por um corredor, um túnel , que a conduz "através da escuridão, de uma zona da luz a outra; via de passagem que encontramos em todos os ritos de iniciação"⁹⁴ Passando por esse túnel, a menina se percebe em uma mina, que

⁹² *Idem*, p102.

⁹³ DURAND, op. cit . p. 242 .

simbolicamente é continuação do espaço anterior, a gruta. Interessante é perceber que a continuação do espaço interno a mantém distante do conhecimento exterior, que somente deve ser almejado depois de completar a trajetória interior.

Nesse espaço, encontra-se, pela primeira vez, com um homem, representado por um mineiro. Durand ao se referir ao trajeto da libido descrito por Freud, assimila-o "a uma copulação a descida do mineiro na terra"⁹⁵ Mas a cópula entre a protagonista e o mineiro é substituída por um diálogo, no qual se discute o valor do ouro na vida do homem. Este metal, visto no Extremo-Oriente como o aperfeiçoamento de metais vulgares, é também símbolo do conhecimento, razão primeira que levou Ana a debruçar-se na borda do poço. O metal, no entanto, não se apresenta sozinho: ele está ligado à imagem dos peixes, cujas escamas são de ouro. Essa associação é também interessante, além de bastante incomum, e nos remete à repetição de uma imagem já explorada na narrativa: a busca do conhecimento da sexualidade. O peixe, como um símbolo fálico, é associado à fecundidade e à sabedoria pelos povos indo-europeus. Ana, no entanto, não os encontra, pois não há água, elemento propício à fecundidade. Os peixes foram até "algum lugar, procurar água. Acontece nas secas. Depois voltam." (p.16). O movimento de imigração dos peixes nos faz lembrar a trajetória que ocasiona um dos fenômenos mais interessantes da natureza: a piracema, quando os peixes sobem cachoeiras em busca do lugar adequado para a desova. Neste caso, a busca gira em torno da sobrevivência dos próprios animais adultos, que dependem da presença da água. Ana está, então, em busca de sua sexualidade, mas também em busca da sobrevivência de sua identidade feminina.

⁹⁴ CHEVALIER, op. cit. p.915

Continuemos nosso caminho com Ana, que traz consigo o presente recebido do mineiro : "uma agulhada de ouro" , escama de rabo de filhote. Tanto a agulha quanto a escama são símbolos que guardam em si a conotação sexual ; a escama em forma de agulha é oferecida pelo mineiro à menina, que a guardará, até o final de sua jornada . Interessante é notar que o mesmo mineiro lhe fornece a luz, que a guiará na viagem, enquanto percorrer espaços subterrâneos, interiores.

Vemos, nesse momento da viagem , aquele que seria o primeiro contato de Ana com a sexualidade, associada à presença do conhecimento, representado pela luz. Mais uma vez a idéia de autoconhecimento se reforça.

Mas, continuemos nossa jornada. Ana se desloca no escuro, afasta as teias de aranha que a incomodam , sente o ambiente se aquecer. Passa por um labirinto, até que chega a uma tumba .Jung nos esclarece a imagem :

" ... cavemas e rochas com desenhos de animais foram sempre instintivamente investidas de uma função religiosa, como lhes acontece desde sua origem. O nome do lugar resistiu aos séculos.

Em numerosas cavemas o visitante de agora deve caminhar através de passagens estreitas, escuras e úmidas até chegar ao local onde se abrem, de repente, as grandes "câmaras" pintadas. Este acesso difícil parece expressar o desejo dos homens de salvaguardar dos olhares comuns o que estas cavemas guardavam e todas as cerimônias que ali aconteciam, além de proteger o seu mistério." ⁹⁶

Se retomarmos a trajetória de Ana até a tumba, veremos que as imagens são bastante semelhantes.

⁹⁵ DURAND, Gilbert . *As estruturas antropológicas do imaginário*. p.202

⁹⁶ JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*, Rio de Janeiro : Nova fronteira, 1997.

"...quando Ana nota que o teto está ficando cada vez mais baixo , as paredes cada vez mais próximas. Tão baixo e tão próximas, que já não há mais estacas. Ana se abaixa, caminha um pouco, colando bem os braços no corpo. Se abaixa mais ainda, avança quase de cócoras naquilo que agora vitou um túnel apertado, ou uma espécie de funil. (...) E nem bem encerrou o pensamento , percebe que o aperto acabou, nenhuma ponta fria roça mais suas costas. Ana saiu em algum lugar. O negrume é o mesmo, mas um espaço maior abriu-se ao seu redor." (p.17)

Esse lugar em que Ana saiu é a grande câmara à qual se refere Jung, onde a menina reconhece os desenhos egípcios. Qual a função religiosa que desempenha na trajetória da menina? Se pensarmos na concepção mítica de religiosidade, podemos ler nesse espaço a procura de si mesma, que a impeliu para a descida no poço. Examinemos com mais cuidado esse espaço .

Ao se deslocar no escuro, a menina continua a percorrer o espaço de busca, que a trouxe até aqui, mas agora passa por teias de aranha, que marcam a transitoriedade entre o mundo interior e o exterior. O labirinto, marcado pela semelhança com a teia de aranha, pela complexidade de seu traçado, é aquele que a conduz até a caverna que , como já se sabe, é arquétipo do útero materno , comum nos mitos de renascimento e de iniciação; mas é também onde habitam os monstros, símbolos do inconsciente. E estes estão presentes na imaginação da menina, que parece vê-los avançar sobre si e se encolhe , até que chegue à posição fetal - "Ana abraça seus joelhos com tanta força que os braços doem. Está quase sentindo a mão do vulto, a garra do vulto, cravando as unhas em seu pescoço."(p.18)

Não é difícil perceber nesta viagem de Ana o itinerário de um rito de iniciação. Chevalier aclara um dos significados do labirinto :

" ... o labirinto - e sua associação com a caverna o mostra bem - deve, ao mesmo tempo, permitir o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória, e proibi-lo àqueles que não são qualificados. (...) Trata-se de uma figuração de provas discriminatórias, de iniciação anteriores ao encaminhamento na direção do centro do escondido." ⁹⁷

O rito de passagem, segundo Arnold van Gennep, ⁹⁸, pode ser de três tipos diferentes, dependendo da intenção que o propicia. Há, por exemplo, o rito de separação, marcado pelo afastamento de um ser querido, pela morte; o rito de agregação, marcado pela associação a um meio novo e os ritos marginais, que marcam a passagem do indivíduo de uma fase para outra da vida, quando ele sai de um status mas ainda não é admitido em outro e, por isso, deve se manter afastado de todos, num longo período de espera. Em *Ana Z. onde vai você?* a representação deste último é clara, pois a menina entra sozinha num espaço que deve percorrer, para que possa voltar ao antigo grupo.

Podemos identificar, na trajetória de Ana, também os elementos que compõem o rito, no esquema indicado por Waldomiro Piazza, que reproduzo para que fique clara a identificação entre ele e a narrativa analisada: ⁹⁹

" O sujeito do rito - o menino ou o adolescente, porque, pela sua ignorância e pela sua impureza natural, deve ser instruído e purificado " Na narrativa de Marina Colasanti, este sujeito é completamente identificado com Ana Z, a

⁹⁷ CHEVALIER, op. cit. .p.530.

⁹⁸ GENNEP, Arnold Van *Os ritos de passagem*. Petrópolis (RJ) : Vozes, 1978.p. 45

⁹⁹ PIAZZA, Waldomiro . *Introdução à fenomenologia religiosa*. 2 ed. Petrópolis (RJ) : Vozes,1983 . p.237.

menina que se aproxima da adolescência e que deve ser instruída , neste caso, pelo homem azul.

"Os gestos - são muito variados, mas sempre consistem em ações simbólicas que incluem a idéia de morte para o profano e renascimento para o sagrado ... Daí as mutilações , flagelações , a imersão em água, o sepultamento simbólico em cavernas e cabanas "

- **"as palavras** - em geral, indicam uma aproximação humilde ao sagrado "

Muito se tem assinalado o caráter sagrado que a palavra adquire nesta narrativa, sendo, inclusive, determinante de vida ou morte. Assim, também a sacralidade da palavra é mantida.

Além disso, o mesmo autor nos chama atenção para a linguagem própria do mito " simbólica , quase cifrada ", que imediatamente identificamos com aquela utilizada da tessitura do texto narrativo. Piazza também nos diz que o "mito não passa de um gênero literário, no qual o símbolo é empregado com sentido transcendente" ¹⁰⁰ emprego repetidamente comprovado, no terceiro capítulo deste trabalho, e que corrobora a identificação com a narrativa mítica.

As etapas pelas quais Ana passou se apresentam , até agora, no espaço percorrido em direção a sua interioridade, em cujo percurso tem o primeiro o contato momentâneo com a sexualidade, faz uma viagem para o inconsciente e vivencia o renascimento, marcado pela posição fetal que se desfaz. Só que a menina ainda não está num mundo iluminado, descobre-se dentro de uma tumba. Sua iniciação ainda não terminou , deve vencer, superar o contato com a morte.

Citando Mircéa Eliade, Durand nos apresenta uma interessante associação estabelecida entre a caverna e a morte : " A vida não é mais que a

separação das entranhas da terra , a morte reduz-se a um retorno à casa" . ¹⁰¹

Além disso, narra o costume que diversos povos têm de sepultar os mortos em posição fetal, porque vêem o sepultamento como um retrocesso à vida, uma assimilação da morte a uma segunda infância. No caso de Ana Z. , esta morte estaria ligada à primeira infância, mas também há uma reflexão sobre a morte final, da qual Tanatos é o símbolo. " Jovem rainha de roupa pregueada, andando ao longo das paredes da sua tumba como andava nas salas de seu palácio. Onde andarás agora ? Morreu jovem assim ?" (p.22) A postura demonstrada por Ana é de respeito, sem temor, o que nos indica seu preparo para continuar o rito.

Para que deixe esse espaço fechado, escuro, Ana deve percorrer um caminho desconhecido, também labiríntico, composto de salas que se ligam a outras salas, que desembocam em rampas, degraus, corredores e finalmente se vê diante de um pequeno portal. Com a porta fechada.

Como já vimos, o portal é símbolo da passagem de um mundo para o outro, mas ainda há a porta fechada que, quando aberta, reforça a simbologia da passagem entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, entre a luz e as trevas. Assim, Ana deixa o mundo conhecido e se aventura no desconhecido, caracterizado pelo espaço aberto e claro, em oposição ao fechado e escuro - tão próximo do útero materno- que deve abandonar.

Como apontei no final da terceira parte deste trabalho, a associação entre os cinco primeiros capítulos da narrativa é grande, eles parecem compor um todo, com imagens que se repetem e reforçam a idéia do percurso simbólico em direção a si mesma, antes que possa chegar ao exterior.

¹⁰⁰ *Idem*, p.216.

¹⁰¹ DURAND, op. cit. .p.236.

Assim é que Ana Z deixa, finalmente, o espaço fechado e escuro a que chegou através do poço para ver-se diante de um enorme deserto. De novo teve que vencer um labirinto , mas finalmente está fora do útero, pronta para uma nova etapa.

De grão em grão Ana avança e com ela avançamos para o calor do deserto. A primeira reação é de medo, vontade de voltar para a segurança do interior escuro, mas a coragem vence o medo , que " visto de fora não é nem um tantinho igual ao que a gente sente por dentro." (p. 24) Ana sente-se miniaturizada diante das imensas esculturas de mulheres com cabeça de leão

Note-se a inversão da figura da esfinge, cujo corpo é de leão e a cabeça de mulher. Sendo a cabeça de leão, descobre-se o domínio e a força falocrata representados pelo animal , mas também tem-se acesso à imagem de proteção contra as influências maléficas - segundo Chevalier ¹⁰² uma vez que sabemos da intenção de Ana em retornar ao ponto de partida, que deve ser mantido intacto.

Por outro lado, " na iconografia medieval, a cabeça e a parte anterior do leão correspondem à natureza divina de Cristo , a parte posterior - que contrasta por sua relativa fraqueza - à natureza humana". ¹⁰³Essa visão medieval nos deixa alerta para uma perspectiva já apontada no caminho de Ana : o encontro com a religiosidade.

A ambigüidade, que nesta obra freqüentemente se constrói pela aproximação de elementos opostos, caracterizando a antítese, também é encontrada nos aspectos simbólicos que a compõem , o que lhe dá unidade. Exemplo disto é o deserto , onde a menina agora se encontra, representando

o espaço aberto, a amplidão, mas também símbolo do interior : " No deserto que trazemos escondido dentro de nós, onde penetrou o deserto da areia e da pedra, a extensão da alma se perde através da extensão infinitamente desabitada que desola as solidões da terra."¹⁰⁴

Bachelard ainda nos alerta para o fato de que " a imensidão do deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo" ¹⁰⁵ e o associa à água profunda, ao oceano: " ... o espaço do Deserto, longe de contradizer o espaço da água profunda, vai exprimir-se na linguagem das águas." ¹⁰⁶ Ana Z. pensa algo bem parecido sobre o deserto : " É como uma praia que não acaba nunca, uma praia sem mar" pensa ela. Sem mar." (p. 24) Então, apesar de estar fora da gruta, isto é , do útero, a viagem em que se empenha continua sendo para dentro de si mesma e a busca , voltada para o autoconhecimento.

Outra dualidade que se repete é a da água que se presentifica por sua ausência, ou seja, fala-se sobre a ausência da água. A intenção da autora na construção de uma estrutura na qual os diversos sentidos se percebam é , novamente ,evidente. Por outro lado, ao retardar o encontro da menina com o elemento aquático, retarda-se também a transição de menina para moça, uma vez

que a água traz em si a conotação de fertilidade, indicada , na espécie humana, pela primeira menstruação.

Voltemos ao deserto. Se ele é símbolo do interior, se pode ser lido como uma outra possibilidade de presentificação da água, também é associado ao ser exterior, que passa por tentações no deserto, como fez Jesus, até que

¹⁰² CHEVALIER,op. cit. p.538.

¹⁰³ Idem .

¹⁰⁴ BACHELARD, Gaston . *A poética do espaço*, São Paulo : Martins Fontes : 1993. p. 209.

¹⁰⁵ Idem .

¹⁰⁶ Idem, p210.

consiga vencê-las e alcançar a graça divina. De qualquer modo, temos a continuação do ritual iniciático de Ana que agora se apresenta caracterizado pela imensidão e que a leva para um outro lado de si, ainda não visitado.

Assim , encontramos-la ao lado de um pastor, que surgira do nada, acompanhado de três cabras. Ela está num ônibus , que " saculeja tanto que parece que vai desmontar-se" e que " está cheio de bichos (...) parece uma arca de Noé sobre rodas. Galinhas numa cesta, cabras, cabritos e cabritinhos, um bode, mais galinhas numa bolsa, mais cabras, tem até uma espécie de raposa pequena com grandes orelhas no colo de um rapaz" (p.26)

A presença da água por sua ausência se intensifica : temos uma arca sobre rodas que, assim como a original, carrega em si elementos necessários para a restauração cíclica. Além dessa referência bíblica , a arca é " símbolo do cofre, do tesouro de conhecimento e de vida. É princípio de conservação e renascimento dos seres." ¹⁰⁷ Note-se que apesar das aparentes diferenças entre os símbolos, vários deles nos levam à uma idéia comum: a da busca do conhecimento e do renascimento. Desta forma, a viagem de Ana Z. se confirma no propósito inicial, resolvido à beira do poço e parte desse conhecimento está contido no ônibus, que a conduz através do deserto e a colocará em contato com outras realidades.

Agora examinemos seu companheiro de viagem : o pastor. É uma imagem carregada de simbolismo religioso, que começa na própria imagem de Deus - o pastor de Israel - se estende a Jesus Cristo e chega aos representantes da presença divina entre os homens. É também ligado ao conhecimento, devido ao fato de ser nômade e observador do céu, do sol e da

¹⁰⁷ CHEVALIER, op. cit. p.74.

lua¹⁰⁸, é um sábio, contemplador do exterior e do interior. Quando encontra Ana, está acompanhado de três cabras. Em várias civilizações a cabra é associada ao divino, seja alimentando ou fornecendo vestimenta, como acontecia com as bacantes, mas também como é apresentada na Bíblia, em que Moisés, ao receber as leis, cobriu o tabernáculo com tecido feito de lã de cabra. Também é vista, conforme Chevalier, como "símbolo da ama-de-leite e da iniciadora, tanto no sentido físico como no sentido místico das palavras¹⁰⁹."

A união de símbolos ligados pela significação é óbvia, pois três são as cabras, número que "exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo e no homem" ¹¹⁰. O acúmulo de símbolos ligados ao divino reforça a impressão que surgiu logo após a saída de Ana da tumba : há uma questão religiosa que deve ser resolvida neste percurso e o pastor , embora não a acompanhe durante toda a trajetória ,é seu iniciador.

Depois de recolher todas essas informações, notamos que apesar da conotação divina ser tão presente na figura do pastor, quando Ana tenta se comunicar com ele através do desenho, sua resposta vem pela figura de uma cobra com escamas, sobre a qual Durand nos fala : " É uma serpente com escamas que, durante uma tempestade, perto de um lago, cobriu e fecundou a mãe de Kao-Tsu."¹¹¹. Então percebemos que os dois caminhos notados desde o início continuam a se desenvolver paralelamente: um ligado às questões essencialmente humanas e culturais, e outro , revelando a aproximação com o transcendental. Ana deve tomar conhecimento deles , desenvolver e viver os dois.

¹⁰⁸ Idem, p. 692.

¹⁰⁹ Idem, p.157.

¹¹⁰ Idem, p.899.

¹¹¹ DURAND, op. cit. p.319.

O ônibus pára. Estamos agora diante de um oásis, mas somente Ana desce . Ela se pergunta por que os outros ignoram aquele paraíso inesperado. Logo descobrimos com ela : tudo naquele lugar é fruto da ilusão . O leitor só descobre isso quando Ana tenta se encostar num tronco de árvore mas segura somente o ar, quente, por sinal. Surge, a seguir, a mulher gordinha , com um cântaro na cabeça a rir da decepção de Ana . Essa espécie de pote que a mulher carrega é um símbolo feminino, ligado à fertilidade e a água contida nele é a manifestação da fecundação celeste, segundo um rito de fertilidade indiano.¹¹² Mas não nos detenhamos em mais esse símbolo de fecundidade que se liga aos outros que já encontramos. O mais importante agora parece ser entender o que se passa naquele lugar, onde " As coisas não são. Mas a gente faz as coisas serem." (p.30) e o que isso tem a ver com a trajetória de Ana Z.

Tanto Bachelard quanto Durand nos falam do poder da imaginação. Vamos primeiro nos debruçar sobre o pensamento de Bachelard.

Esse estudioso estabelece grande diferença entre o devaneio, que temos acordados, e o sonho . Detém-se particularmente no devaneio poético, que mais nos interessa aqui , e que define como " uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente." , ¹¹³ como um impulso da imaginação, "uma criação de um só jato". Diz que um devaneio não se conta, como um sonho e que o sonho é a voz da consciência adormecida. Diz-nos que " A quem deseja devanear bem, devemos dizer : comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo por ele e nele se torna belo." ¹¹⁴

¹¹² CHEVALIER, *op. cit.* . p.738/39.

¹¹³ BACHELARD, *A poética do devaneio.* p.5

¹¹⁴ *Idem*, p.13.

Temos então a idéia do devaneio como algo que pode ser propiciado, induzido e que, afinal, se revela como instrumento da imaginação, tão necessária para a vida saudável do homem.

Este parece ser também o ponto de vista da mulher gordinha, que oferece hospedagem a Ana. Descobrimos então que para a concretização daquele oásis foi necessário que várias pessoas desejassem algo e que seus desejos se interligassem e formassem uma cadeia, na qual cada um dos elos complementaria o outro.

Os desejos, algumas vezes frutos do devaneio humano, nesse oásis se concretizam. Bachelard acentua a forma como os devaneios se concretizam nos livros.

" Devemos ler essas páginas em grande tensão de leitura, acreditando naquilo que lemos. O escritor quer convencer o leitor da realidade das forças cósmicas em ação nas imagens do voo. Existe uma fé que, mais ainda que aquela que remove montanhas, as faz voar. Os cimos não são asas? Em seu convite a uma simpatia da imaginação, o escritor molesta o leitor, espicaça-o parece-me estar ouvindo o poeta dizer: " Voarás enfim, leitor! Ficarás sentado, inerte, enquanto todo um universo se prepara para o destino de voar?" ¹¹⁵

Assim como Bachelard se refere à obra de Jacques Audiberti, podemos transferir seus ensinamentos para a narrativa de Marina Colasanti. O leitor deve se deixar levar pela imaginação, viver as cenas vividas por Ana Z como se fossem possíveis, para que possa ele também voar nas asas da imaginação.

Ana vive intensamente aquelas imagens e deseja ser princesa. Seu desejo se junta ao do sultão, que desejava uma princesa para colocar numa

¹¹⁵ *Idem*, p.200.

torre. Esse encadeamento de desejos nos leva a encontrá-la vivendo a vida de Sherazade, contando histórias ao sultão, noite após noite, para que não seja morta.

Vivendo o seu devaneio, Ana está numa torre alta, onde espera pelo sultão todas as noites. Por que está numa torre e não num outro cômodo do palácio ? Sherazade ia ao quarto do sultão. Por que Ana Z não faz o mesmo, já que vive a vida da outra ? É do senso comum que a torre simboliza o desejo de ascensão, de aproximação com o divino. É só pensarmos na Torre de Babel para lembrarmos do desejo humano de subir à altura da divindade, que valeu ao homem, segundo a Bíblia, o castigo do desentendimento lingüístico. Estaria Ana, então, em busca de aproximar-se de Deus ? Esta seria então a meta de sua viagem ?

Por outro lado, a torre desejada por Ana está ligada às suas leituras, de onde provêm as histórias que foram contadas ao sultão; foi também objeto de suas brincadeiras infantis, como ela mesma confessa : "Sempre tive essa vontade de ser princesa, de morar numa torre. Brinquei muito disso com minha amiga, sabia? "(p.34)

Sobre essa torre que aparece nos livros, Bachelard¹¹⁶ nos informa que é a morada de nossos devaneios, e pergunta : "Na torre dos livros, quem não viveu suas horas românticas? Essas horas retornam. O devaneio tem necessidade delas. (...) a torre é uma nota para os grandes sonhos ." A torre é também objeto construído de palavra, que se concretiza pelo desejo de Ana, e se faz morada do devaneio da menina. Assim como outros símbolos, a torre se revela possível de várias leituras, o que se coloca de acordo com as múltiplas leituras que podem ser feitas em relação à trajetória de Ana. De novo a

questão metalingüística se entrelaça com o nível simbólico e vemos mais um caminho para Ana Z. : a busca do desenvolvimento lingüístico, aqui apontada pela importância atribuída à palavra e à habilidade de usá-la.

A recorrência de símbolos bíblicos não esclarece as questões que surgiram até agora em relação ao trajeto da menina, mas nos deixa atentos para a presença da questão religiosa associada ao mito iniciático que percebemos desenrolar-se. É nessa perspectiva mítica que a encontraremos reproduzindo histórias, contos de fadas, cuja origem está na oralidade, na tradição mítica européia.

Aqui, a vida se faz por meio da palavra, da capacidade da menina em usar sua imaginação e transformá-la em palavra. Recorramos ao texto de Durand :

" ... a palavra é explicitamente associada à luz que brilha nas trevas, mas o isomorfismo da palavra e da luz é bem mais primitivo e universal que o platonismo joanino. Constantemente os textos upanixádicos associam a luz, algumas vezes o fogo, e a palavra, e nas lendas egípcias, como para os antigos judeus, a palavra preside à criação do universo"¹¹⁷

Dessa forma, a capacidade de utilização do verbo traz a luz à torre, luz que pode ser lida tanto como sabedoria quanto como vida. Não estava Ana em busca do conhecimento ? O conhecimento é uma forma de vida. Ainda é Durand que reforça a capacidade de a palavra se fazer vida, quando nos conta sobre os mantras budistas : " Estes mantras podem, no limite, ser puras fórmulas mágicas, reduzidas à proporção de um talismã, como na prática

¹¹⁶ BACHELARD. *A Poética do Espaço*, p.43

¹¹⁷ DURAND, op. cit. p.154.

lamaica dos estandartes e moinhos de oração .(...)Cada divindade possui um bîga-mantra, um suporte verbal que é o próprio ser e de que nos podemos apropriar recitando o mantra." ¹¹⁸

Mais que um ser verbal construído por Marina Colasanti , Ana é um ser cuja existência é mantida pela palavra. Ao construir outros seres que ganham vida por meio das histórias que a menina conta, contribui para sua própria existência, cria o tempo que passa mais acelerado do que em nenhum outro espaço percorrido até o presente momento . São dias, semanas , meses? Quando é a imaginação que comanda , já não se pode medir o tempo com precisão.

A força do verbo se faz sentir quando há a ausência da palavra, o que implica a ausência de vida : Ana deve morrer.

Se a palavra lhe falta, sobra-lhe o desejo de viver e é através dele que a menina consegue superar a ameaça de morte: "O meu desejo vale . Vale sim." E adormece desejando , desejando com força, não ser mais princesa, não estar na torre, sair daquele oásis."(p.39)

Ao acordar, Ana não está mais em situação ameaçadora , ela mesma se pergunta se sonhara. Examinemos seu sonho :

" No escuro de seu sono um vento começa a soprar. Sopra o vento, cada vez mais forte no sonho de Ana, agitando as ondas do deserto, engrossando as dunas. E o dorso das dunas está coberto de espuma vermelha como sangue, que sangue não é . São as flores de leandro, os hibiscos, as rosas todas que crescem nas paredes e nos muros do oásis, paredes e muros que o vento, o mar e a areia vão levando de roldão." (p.40)

Jung afirma : "Geralmente, o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é levado através de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica." ¹¹⁹

Ora, vários são os símbolos identificáveis neste sonho. Começemos com o vento. Chevalier explica que "Quando o vento aparece nos sonhos, anuncia que um evento importante está para acontecer; uma mudança surgirá. " ¹²⁰ O que de fato ocorrerá na viagem de Ana que , como vimos, ganha novos parceiros a partir deste momento, embora ainda continue sua travessia pelo deserto.

Há também a espuma vermelha , que parece sangue mas que é composta de flores. Vermelho é a cor da alma, da libido e do coração, e está associada à rosa, que é a flor que simboliza, ainda segundo Chevalier, "a taça da vida, a alma, o coração e o amor".¹²¹ Estamos, portanto, diante de dois símbolos que apontam para o mesmo significado : Ana deve encontrar alguém a quem amar. Ainda há muros e paredes que são removidos pelo vento. O muro representa proteção, mas também isolamento, assim como as paredes. A partir do momento que o vento os leva, o sonho de Ana revela que ela está pronta para o contato com um novo mundo, com novas experiências. Deste modo , através do sonho da menina nos preparamos para os novos rumos de sua trajetória .

Interessante é notar que estamos analisando o sonho de Ana que a faz romper com um devaneio, pois quando acorda e se vê fora do oásis, livre da torre, fica em dúvida se tudo que ocorrera, se o sultão , a torre, a ameaça de morte, não faziam também parte de um sonho. No entanto "uma flor de acácia

¹¹⁸ Idem p.155-56 .

¹¹⁹ JUNG, Carl . *O homem e seus símbolos*, p.23

¹²⁰ CHEVALIER, *op. cit.* p.936.

se despreende dos seus cabelos, volteando lenta até o chão"(p.40) Essa flor é a nossa garantia de que Ana viveu um devaneio, não um sonho, pois se houvesse apenas sonhado tudo, não teria a flor em seus cabelos.

Bachelard ¹²² nos conta a história de Melusina , que não conseguia saber se sonhava ou não : " Sonhava? Não sonhava? Todavia ela segurou a viga com a mão esquerda. Conseguiu arrancar , antes de descer novamente, três lascas de madeira leve, testemunhos certos. E depois tornou a cair- tomou a cair! - no sono. Ao acordar, as três lascas haviam desaparecido."

Como a flor no cabelo de Ana não desapareceu, percebemos que ela não vivia um sonho, mas parte do devaneio .

Estamos no deserto. Ana vê uma caravana que se aproxima. Imita os gestos do pastor que levantou os braços para fazer o ônibus parar. Pelo menos um ensinamento deixado pelo pastor já pode ser identificado. Neste caso, usar o que aprendeu é questão de vida ou morte. Param os três primeiros caravaneiros - de novo a presença do número três - até que toda a caravana pare.

Um homem cujo rosto está coberto por um pano azul se aproxima de Ana, que pode apenas perceber seus olhos "muito pretos", única parte visível de todo ele. A indumentária deste homem é comum nas regiões desérticas, mas por que seus olhos são "muito pretos"? Por que está vestido de azul, não de branco ou preto ?

Durand nos diz que tanto a mitologia universal quanto a Psicanálise constataam que o olho e o olhar estão sempre ligados à transcendência, mas que o olho é também um "símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar

¹²¹ Idem, p. 788.

vigilância".¹²³ Ana nos fala do olho, não do olhar. Aliás, questiona mesmo a serventia de apenas dois olhos, para quem está perdida no deserto. Ela parece ter esquecido que o olho é fundamental para a percepção sobrenatural, que é também associado ao conhecimento, razão pela qual está ali. Esta pergunta, no entanto, nos revela que ainda tem muito que aprender para que possa alcançar a maturidade.

Os olhos pretos podem ser associados a muitas imagens, pois esta é uma cor que apresenta vários significados, alguns até opostos. No ocidente, por exemplo, está associado à morte e por isso é a cor do luto. Já no Egito antigo e na África do Norte é associada à fecundidade, pois é a cor da terra fértil e das nuvens que trarão a chuva. Além disso, nos sonhos, mostra que "entraremos em contato com nosso próprio universo primitivo instintivo que é preciso esclarecer, domesticar e cujas forças devemos canalizar para objetivos mais elevados."¹²⁴

No caso de Ana, esta cor está associada a olhos, que pertencem a um homem. Se atarmos as pontas entre o significado de conhecimento fornecido pelos olhos e o contato com o universo primitivo sugerido pela cor preta, caminharemos por uma estrada já conhecida, que nos levará à continuação da trajetória escolhida pela menina: o mergulho dentro de si, em busca do autoconhecimento, só que dessa vez, não estará sozinha, pois há "uma mão que se estende"(p.41), a mão do homem azul. O azul é a mais profunda das cores, a mais imaterial, mais fria, mas também a mais pura, à exceção do branco.

¹²² BACHELARD . *A poética do devaneio* . p.199.

¹²³ DURAND, op. cit. p.151

¹²⁴ CHEVALIER, op. cit. p.744.

"O azul desmaterializa tudo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário.(...) Domínio, ou antes, clima da irreabilidade - ou da super-reabilidade - imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias- tal como a do dia e da noite - que dão ritmo à vida"

125

Este novo personagem, então, está de acordo com o percurso feito até aqui. Pode nos falar sobre o imaginário, sobre as alternâncias que, daqui para frente, certamente serão mais constantes. Não traz, então, o significado da morte, que poderia vir de seus olhos, mas surge para acompanhar Ana em seu trajeto, que ainda será longo. Não saberemos seu nome, será nomeado apenas como homem azul, sem maiúsculas sequer, o que evidencia o seu papel de azul, ou seja, personagem desmaterializado, mas que estará presente até que Ana esteja pronta para caminhar sozinha, será seu guardião . A companhia do homem é um conforto, pois a menina passa a fazer parte da caravana, junto com ele.

A nova situação é encarada de forma lúdica, comparada a uma viagem de avião : " Caravanas, diz ainda para si mesma, são como aviões, levando gente e embrulhos e malas e coisas, só que pela areia. Mais segura até que aviões." (p. 42) Já vimos que a viagem tem sentido de transformação, busca de mudança, da verdade , descoberta do espiritual e que o fato da viagem ocorrer no deserto reforça a idéia de Ana estar em busca de sua espiritualidade.

No entanto, quando Ana nos relata os acontecimentos da noite , percebemos a ambigüidade que tem caracterizado a viagem de Ana também presente. A caravana desmonta dos camelos e monta-se o acampamento ; todos se aninham em suas tendas vermelhas. Note-se que não há referências

¹²⁵ *Idem*, p107.

a outras mulheres na caravana, composta de homens "velados de azul" (p.43) É quando "Ana descansa acariciando a maciez de um tapete" (p.43) dentro da tenda vermelha . A tenda e o tapete têm seu significado atrelado ao mistério , à procura do divino ¹²⁶ enquanto encontramos a cor vermelha, notoriamente associada à sexualidade, atrelada à tenda. Podemos ler aí essa duplicidade do caminho trilhado pela menina que, enquanto percorre o itinerário do crescimento espiritual, do autoconhecimento, vai também em direção de seu amadurecimento sexual. Esta é apenas mais uma das etapas que devem ser ultrapassadas, como em todo ritual de iniciação, para que possa ser considerada apta para a nova fase da vida.

A menina começa a aprender também com a caravana; uma das primeiras lições é o auto-controle, pois "ela já está aprendendo a se controlar. (...) seu anfitrião não é do tipo falante." (p.43) Paralelo a a esse aprendizado, surge outro : Ana está diante de um possível casamento. Essa possibilidade assusta a menina que reconhece não estar pronta para assumir a nova etapa : " Mas eu sou criança! " (p.45) O rito deve continuar . Passado o susto, peça pregada pelo homem azul, a ameaça desaparece e a harmonia ressurge, até que outra peripécia ocorra.

Não posso deixar de assinalar a particularidade deste capítulo que, como apontei anteriormente, fecha um ciclo e aponta para uma nova etapa da viagem de Ana , embora ainda deixe claro o despreparo da menina para a vida. Nele, vários são os indicativos do percurso incompleto e, portanto, é preparação para outro bloco que se inicia no décimo primeiro capítulo. Os símbolos, daqui para frente, apontarão outras etapas de uma mesma viagem.

¹²⁶ Idem, p.877.

Como se desejasse comprovar o que acabamos de refletir, não demora muito para que seu aprendizado se intensifique : a caravana chega a um local em que existem marcas de águas anteriores, que modelaram enormes pedras , sob as quais se escondem as casas de uma aldeia.

Esta nova prova prevista no rito traz à menina o contato com uma situação inusitada : em pleno deserto há um construtor de barcos, cuja mulher tece redes para pesca. De novo estamos frente à ambigüidade do símbolo do deserto, que se revela mar seco. De novo a presença da água se faz de sua ausência.

O barco , que também aqui simboliza a existência, é extremamente diferente dos comuns :

"... com arestas salientes dos lados, como breves asas e, na proa, lançando-se para fora, um espigão semilhado feito bico de peixe-espada. A estrutura, que aparece no lado de dentro, deve ser de ossos, ou de alguma madeira muito dura (...) Revestida de couro emendados encerados polidos engraxados, lembra um tambor, ou o ventre grávido de certos animais." (p.48)

Analisemos essas imagens surgidas a partir do barco, para que possamos entender sua presença no deserto e na trajetória de Ana .

Há, logo de início, a associação de asas a ele. O primeiro símbolo associado à asa é o alçar vôo, que resulta da leveza espiritual, da desmaterialização; a verdadeira liberdade . Chevalier chama atenção para o processo e afirma que a "adjunção de asas a certas figuras transforma os símbolos." ¹²⁷ O barco, adquirido pelo homem azul, seria então não só uma forma de atravessar a existência, mas uma lição para a menina do como

deveria atravessá-la : levemente, para que pudesse desenvolver a sua espiritualidade.

Por outro lado, é também associado a um instrumento musical : " O som é bom. (...) Tem que ser. Um barco é como um instrumento. Ou como um copo. Só presta se o som for direito." (p.48) Anteriormente Ana havia associado o barco ao tambor, o que nos leva a ler instrumento como tambor que, segundo Chevalier " é como uma barca espiritual que nos faz atravessar do mundo visível ao invisível. Está ligado aos símbolos de mediação entre o céu e a terra."¹²⁸

Essa leitura, se associada à que já havíamos feito a respeito do barco com asas, só reforça a idéia anterior, de que a escolha minuciosa do barco seria parte dos ensinamentos passados pelo homem azul a Ana, tanto que ela " não quer se afastar, não quer perder nem uma fala, como se pudesse guardá-las inteiras para decifrar mais tarde."(p.50) Além disso, quando Ana questiona a compra de um barco num lugar em que não há água, o homem responde por enigmas : " A viagem é longa, como vou saber quando precisar de um barco? E o deserto ... o deserto é muito longo (...) Mas nem ele dura para sempre.(...) E um barco bem-feito é um tesouro em qualquer lugar." (p.50)

Percebemos que o homem se comunica por metáforas, comparando a viagem à vida, o barco à segurança com que se atravessa a vida, ou seja, a forma que se escolhe para viver, e está ensinando à menina o valor que tudo isso tem. Tanto que Ana percebe que há algo além das palavras ditas, só não consegue perceber ainda o que é.

¹²⁷ Idem, p.91.

¹²⁸ Idem, p 862 .

Também os construtores de barcos , quando questionados a respeito da falta de água, passam uma lição: a necessidade de se saber fazer bem aquilo a que se dedicam , pois apesar de não terem água para testar seus barcos, sentem-se felizes : " fazemos melhor do que ninguém."(p.50) A água continua a grande ausente, preciosa demais para ser desperdiçada num simples lavar de mãos, ato para o qual se utiliza leite de cabra, " a fim de que estejam limpas na hora de fechar a venda."(p.50)

O leite , neste capítulo, substitui a água. Se esta é preciosa para a vida, o leite é precioso para que os sentidos que temos encontrado até agora se intensifiquem, na direção do trajeto iniciático. Busquemos de novo em Chevalier as palavras de apoio : " E numerosas são as interpretações islâmicas que dão ao leite um sentido iniciático. (...) como todos os vetores simbólicos da vida e do conhecimento, o leite é um símbolo lunar, feminino por excelência, e ligado à renovação da primavera. É isso que cria o valor das libações com leite e das oferendas sacrificiais de uma brancura leitosa ..." ¹²⁹

O uso do leite para a limpeza das mãos antes da venda do barco se reveste do caráter metafísico que a própria ação tem: negocia-se a vida, portanto deve-se fazê-lo de mãos limpas, preparadas para oferendas divinas. Cada vez mais as etapas de rituais se delineiam nas ações presenciadas por Ana. Ela está diante não só de um instrutor, mas de um ritual incluído em seu processo de desenvolvimento. O que se negocia está também relacionado à feminilidade, à busca do conhecimento.

Outro símbolo que se associa ao barco é o da rede, cheia de vazios, que parece indispensável ao barco. À rede podem ser atribuídos vários

significados, como a angústia, apontada pela psicologia, ou a ação divina, apontada pelo Evangelho. Há , no entanto, um significado que parece estar mais em acordo com os símbolos anteriores, que a faz "veículo de captação de uma força espiritual." ¹³⁰ Dessa forma, o homem azul estaria dizendo à Ana que não adianta escolher uma forma de vida em que não se esteja pronto para a aproximação com o divino . Mais uma lição importante na trajetória iniciática de Ana.

A viagem de Ana prossegue e uma tempestade de areia nos surpreende.Outra prova que Ana deve superar. Outra aproximação de contrários : " Faz-se então um escuro quase claro." (p.52) Neste momento estamos diante da percepção de quanto a menina evoluiu , pois " são rodamosinhos o que Ana acredita ver" em meio à tempestade , esta manifestação divina ligada à onipotência de Deus , que associada aos rodamosinhos , símbolo da evolução, nos aponta que mais uma etapa está para ser vencida.

Algo de singular ocorre em meio a essa agitação : já havíamos percebido que há uma distinção entre o mundo deixado fora do poço e este no qual Ana agora vive, mítico, espaço de devaneio. Mas esses dois mundos parecem tocar-se, quando , em meio àquela tempestade, a menina avista um dirigível, no qual estão um homem e uma mulher : ele, com uma luneta, observa tudo ; ela acena com a mão enluvada. A menina , então, remete o leitor para um mundo distante daquele do devaneio : "Pode ser parte do rali Paris-Dakar? Pode ser uma promoção publicitária - mas promovendo o quê?

¹²⁹ Idem.p. 543

¹³⁰ Idem, p 773.

Ou alguém dando a volta ao mundo em 79 dias, só para quebrar o recorde daqueles 80." (p.52-53)

Quando Ana chama o homem azul para que veja o dirigível, já não é mais possível. Isso é facilmente explicável, se pensarmos que somente Ana poderia ver aquilo que pertence ao seu mundo, no qual o *homem azul não tem* existência própria, uma vez que faz parte do devaneio da menina. A dúvida apresentada na narrativa confirma a conclusão da ambigüidade deste mundo em que Ana agora vive: " O dirigível já não se vê. Não está, ou nunca esteve, acima de suas cabeças." (p.53) Assim, também aqui, como no oásis, a existência é relativa, depende de quem a pressupõe.

Essa percepção de deslocamento em dois mundos paralelos é muito importante se levarmos em conta que, nos ritos de passagem, o adolescente é levado a perceber a diferença que existe entre a vida que levava antes e aquela que passará a ter depois que completar sua trajetória. Nesse caso, Ana ainda se mostra presa ao mundo em que vivia anteriormente e não consegue perceber a nova situação em que vive.

Continuemos a viagem . Ana está agora numa cidade em ruínas, no entanto , do que deveriam ser apenas vestígios de vida, marcas da destruição, ressurge a vida. Uma nova cidade se constrói sobre as ruínas, feita de tendas provisórias, mas que se tornaram definitivas. A idéia do palimpsesto , da possibilidade de recriar sobre o que foi apagado, é forte nesta paisagem , na qual se percebem três arquiteturas : " E uma terceira se desenha ainda mais aérea, porque no alto das tendas, entre as antenas de tevê, ondulam flâmulas coloridas, estandartes, bandeiras, galhardetes estampados com os desenhos do Sol, do camelo, da Lua, e do vento."(p.56)

Esta é, sem dúvida, mais uma estação de aprendizado para Ana. Há uma cidade reconstruída do nada, diferente da primeira que existiu ali, mas igualmente bela, igualmente cidade. Este é mais um ensinamento do homem azul, que lhe mostra a possibilidade de uma existência diferente da que se tinha antes, mas ainda existência, resultado da capacidade de se refazer. Esse momento de reflexão pode levar ao conhecimento das várias etapas da vida, mutante, mas ainda assim, vida. Assim é que Ana deve se preparar para as mudanças que irão ocorrer.

Mas ela está apenas chegando e já se diverte muito. Pela primeira vez na viagem tem contato com outras crianças e é com elas que brinca: "Ana tem a impressão de estar brincando mais do que jamais brincou, a sensação de estar só brincando, como se alguém tivesse esquecido aberta a torneira da brincadeira. E corre, senta, ri, conversa, pula. Quase nem se lembra do homem azul ou da caravana." (p.59)

A Ana que encontramos aqui é a criança liberada. Só pensa em se divertir, despede-se da infância que deixa para trás. Nas brincadeiras, troca figurinhas que mais parecem moedas, pois são redondas e achatadas,

"de barro seco, menores que um pires e maiores que uma chapinha, com uns desenhos riscados e pintados no barro vermelho.(...) tem uma com um Sol, outra com um camelo, bonitas a da lua e a de um rosto soprando, que deve ser o vento. Mas tem uma que os meninos não querem entregar de jeito nenhum, certamente a mais preciosa. É a de um cavalo negro."(p.54)

Percebe-se que além da troca de objetos- Ana não tem figurinhas, deve dar algo que traga consigo para conseguir as que quer - há um forte

simbolismo nas figuras impressas no barro. Ana está diante da Lua , símbolo ligado ao feminino; do Sol, marcadamente masculino; do vento, que como já vimos indica inconstância, mudança e do cavalo negro. Esta associação referida por Durand, é ligada às trevas do inferno : " São os negros cavalos do carro da sombra." ¹³¹ mas também pode ser associado à morte, como fez Ésquilo, para quem a morte cavalgava um corcel negro.

A união dos símbolos reproduzidos nas figurinhas nos leva a imaginar a angústia diante da mudança que espera por Ana, da partida sem retorno e de seu contato com a noção de morte. A morte da menina, que dará lugar à moça e , mais tarde, à mulher, uma outra forma de vida.

Aquilo de que ela dispõe para a troca também tem sentido interessante : um anel de cobre com uma pedrinha verde, um botão, três sementes de romã e uma pena de pássaro. O anel, recebido do sultão quando estava no oásis, se entregue a alguém significa o rompimento do compromisso anterior. Ana está, então , se desligando da fase infantil, representada pela brincadeira de ser princesa, desenvolvida no tempo em que estava na torre. Não por acaso a pedra do anel é verde, cor da renovação da vida, como a de Ana, que se renova na aquisição de tantos conhecimentos, na troca do símbolo do compromisso pela maturidade.

O botão nos traz uma imagem significativa, pois perdeu-se de um dos calçados do sultão e foi achado depois que ele foi embora. O calçado apresenta dois sentidos que se repetem em diferentes dicionários de símbolos: o sentido fálico e o de liberdade. Trazer parte de um símbolo fálico consigo pode ser lido como a marca de um contato travado anteriormente, mas a superficialidade do botão, apenas enfeite de uma de suas babuchas, não

¹³¹ DURAND, *op. cit.* p.75 .

configura esse relacionamento, De fato, como presenciamos os encontros entre Ana e o sultão, percebemos que a relação entre eles não se caracterizou pela sexualidade, mas pela construção do mundo através da palavra.

Restam-nos ainda as três sementes de romã e uma pena de pássaro. Recorrendo à mitologia greco-romana, encontramos a semente de romã ligada à figura de Perséfone, presa ao Hades para sempre por ter comido um único grão de romã. Ana não as come, uma vez que as tem consigo, portanto esté livre para transitar entre os mundos, não precisa manter-se presa àquele em que está. De novo encontramos o número três, desta vez associado a um símbolo de fecundidade e ao pecado. Como já encontramos em tantos outros símbolos, há uma ambigüidade inerente à semente da romã, também vista como símbolo da fecundidade espiritual, pela mística cristã. Por sua cor vermelha, a semente é também associada ao fogo ctoniano, o que a afasta da espiritualidade. Interessante é que Ana está pronta a desfazer-se delas, a oferecê-las em troca das figurinhas, que representam o seu futuro, o seu crescimento. No entanto, ainda não é o momento de assumir sua posição feminina, que oferece em troca das figurinhas.

As penas de pássaro, partes de pássaro que são, trazem em si a mesma simbologia, mas também estão ligadas ao poder de adivinhação, da clarividência. Também delas Ana abre mão, pois o que deseja é representado pelas figuras desenhadas no barro e não pode ser alcançado pela adivinhação. A leveza espiritual que a pluma, por semelhança com o símbolo do pássaro, pode trazer, já se fez presente nas asas associadas ao barco.

As crianças e Ana estão acoradas numa escadaria. Assim como a torre, a escada está ligada ao desejo de verticalidade do homem. Novamente Bachelard nos chama atenção para a importância de uma parte dessa casa

que trazemos em nós. A escada, segundo ele, é sim símbolo de ascensão, "a escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a subimos sempre. Ela traz o signo da ascensão para a mais tranqüila solidão." ¹³², mas Ana não está sozinha. Perto dela está uma tenda armada, como as que servem de casa para a população daquela cidade. Já vimos o caráter sagrado que é atribuído às tendas, como lugar de ritual. Esta ocupa o espaço da casa e, como nos aponta Bachelard, "todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa."(p.25). Mas essas tendas guardam em si a força do espaço sagrado , pois nelas os homens fumam cachimbos vermelhos. Esta cor faz com esse objeto se pareça com o Sol e reforce a idéia ritualística. O Sol, que está presente nas moedas trocadas com as crianças, também aqui aparece, unido ao cachimbo e , por extensão, à fumaça, imagem das relações entre a terra e o céu.

Novamente vários símbolos se juntam para que possamos trabalhar em nosso imaginário a trajetória de Ana. O Sol, se tem conotação masculina, liga-se também a Deus, "pode ser concebido como o filho do Deus supremo (...) Na Austrália, , é considerado filho do criador e figura divina favorável ao homem (...) O Sol é a fonte da luz, de calor, da vida. (...) O Sol está no centro do céu como o coração está no centro do ser" ¹³³

Como neste momento o encontramos associado à tenda , tendemos a lê-lo como representação divina, sentido para o qual também o cachimbo e a fumaça se voltam. Vimos como Ana se despoja dos presentes que recebera no oásis e se prepara para a vida futura, neste caso claramente representada pela

¹³² BACHELARD . *A poética do espaço*, p.43

aproximação com Deus. Esse sentido tem estado presente ao longo da viagem, e a cada estação percorrida pela menina se reforça.

Nesta estação encontramos outra ocorrência significativa . Quando Ana pergunta pelos peixes, os meninos lhe mostram um animal mutante, que transita entre o terreno e o aquático:

"Debate-se, o pobre, querendo fugir. Seus olhos não foram feitos para o sol. De cócoras, Ana tenta examinar aquela coisa viva que corcoveia , lutando para escapar à ameaça, como se lutasse por ar. E que não emite um som. Uma pele da cor exata da areia, parecendo ter escamas, mas que escamas não tem. Um feitiço parecendo de peixe, mas que peixe não é. Minúsculas patas no lugar das barbatanas. Uma tosca ponta no lugar do rabo espalmado. Pode ser um primo do peixe. Ou um parente de lagartixa. Ou um cruzamento dos dois, que não quenta ao sol. Mas se esgueira debaixo da areia, no escuro, como se nadasse. Um peixe do deserto. Talvez descendente de peixes de verdade, que foram ficando quando as antigas, antiqüíssimas águas secaram." (p.58)

Seguindo o raciocínio de Ana, podemos associar esse animal mutante com o lagarto, talvez um primo distante, mas que " não quenta ao sol", ou seja , o símbolo do lagarto ligado à luz, à procura da aproximação com o divino através da luz , se inverte, pois este "não foi feito para o sol." Este é um ser das trevas, cujos olhos não foram feitos para a luz e embora se assemelhe ao peixe, signo também do divino, "peixe não é" . Essa ambivalência nos aponta o contato de Ana com um ser ambíguo, assim como Lúcifer, que é anjo, mas que tenta e não guarda.

Afinal, Ana reconhece a incompetência do animal para lhe fornecer aquilo de que precisa e apenas observa-o no retorno ao mundo das trevas,

¹³³ CHEVALIER op. cit . p.838.

pois ele some na areia. Assim como Cristo passou por tentações no deserto, Ana passa também por elas, mas sabe reconhecer o lobo sob a capa de cordeiro.

Como é rica esta estação na viagem de Ana! Quanto aprendizado para sua trajetória! Tantos conhecimentos não poderiam ser passados num curto espaço de tempo. Talvez por isso as amulhetas não tenham sido viradas, a noite não tenha chegado, embora vários dias tenham decorrido. Cabe, no entanto, perguntar com qual medida de tempo estamos lidando.

Vimos que para o espaço do devaneio não se pode utilizar a concepção de tempo com a qual a história lida; o tempo não é factual, adquire consistência própria, a exemplo do pensamento de Bergson ¹³⁴.

Também Durand nos fala sobre o tempo quando ligado ao lugar do símbolo :

" O historiador das religiões ficou admirado pelo poder de repetição do que se chama " o espaço transcendente" ou o "tempo mítico". Mas sublinhemos bem que este último termo é abusivo: repetir é negar o tempo, e trata-se, na verdade, sobretudo de um "não tempo" mítico . (...) a faculdade de identificação do meu pensamento - a que me permite denominar e reconhecer o triângulo isósceles, por exemplo - parece de fato derivada desse poder fundamental de conservar as imagens num lugar fora do tempo, onde a instantaneidade das deslocções é permitida. " ¹³⁵

A passagem do tempo, então, é diferente daquela que conhecemos como processo de deslocamento, quando as ações se sucedem em contínuo , tecendo o presente, que um dia se fará passado. Isso justifica as diferentes

¹³⁴ A evolução criadora .

¹³⁵ DURAND. Op. cit. p.411.

percepções da passagem do tempo entre Ana, que vive o tempo mítico e , portanto, não percebe o transcorrer do tempo factual , e o homem azul, que em sua condição de mestre conhece também o tempo não-mítico e percebe o seu transcurso .

Com essas reflexões sobre a passagem do tempo no espaço do devaneio, deixei de lado o símbolo da ampulheta, que ,na verdade, vem ao encontro de tudo quanto até agora falamos sobre o tempo , tal qual foi percebido por Ana enquanto esteve na estranha cidade que se ergue de ruínas. " A ampulheta simboliza a queda eterna do tempo; seu escoamento inexorável que se conclui, no ciclo humano, pela morte. Mas significa também uma possibilidade de inversão do tempo, uma volta às origens."¹³⁶

Essa possibilidade de volta às origens nada mais é que a presença do tempo mítico, quando tudo se originou, tempo este vivido por Ana, já que as pessoas do lugar não viram a ampulheta e , por isso, não deixam que o ciclo se complete, nem do dia nem da vida. O tempo decorre da própria necessidade de se fazer transcurso.

É também nesta estação que a projeção dos dois mundos- o do devaneio e o outro, para o qual Ana deve voltar ao final da viagem - se faz clara. Aqui estação diz respeito não só às paradas feitas por Ana, como também às etapas de seu percurso, por analogia ao percurso feito por Jesus até a cruz , já que ambos dizem respeito às várias provas - O homem azul diz a Ana :

- Não há nenhum lugar no mundo seu como aquele.(p.62)

O "aquele" a que se refere o homem azul é a cidade que eles acabaram de deixar. Isso confirma o quanto a cidade das ruínas é especial e assegura seu caráter mítico : ela não existe no mundo material, pertence à esfera do homem azul, feito de transcendência.

Continuando a viagem com Ana precisamos nos acostumar a transitar pelos lugares do não-ser. Assim é que chegamos a um lugar onde " uma jovem caminha no ar e homens suspensos alguns metros acima do chão "(p.62) gesticulam com os braços estendidos para o alto. Todos nos admiramos com a cena, mas já é hora de nos acostumarmos com esses passeios pelo universo do devaneio. O que será que nos espera por aqui ? " Alguma coisa estranha está acontecendo. Ana sabe disso. Mas que coisa é essa ? " (p.63)

Ana escuta barulhos, mas não vê nada que possa justificá-los. A mulher parece descer uma escada, que Ana não vê. Ana dá uma topada, mas em quê? Não há nada a sua frente. Debate-se num espaço em que esbarra as costas, o cotovelo, mas os olhos nada vêem.

Ainda bem que o homem azul vem em seu socorro e , mais uma vez, estende a mão a ela . Antes que possa explicar, o nariz de Ana sente o cheiro de comida. Os olhos de Ana nada vêem. Terrinas aparentemente vazias são colocadas à frente da menina, mas o cheiro que delas vem desmente o vazio que os olhos testemunham. As pessoas começam a mastigar, não sabemos o quê . É o homem azul que pega a mão de Ana e a leva até o pano aberto sobre o chão, para que encontre uma superfície arredondada, que seus olhos não conseguem reconhecer, mas confirmada pelo tato. É uma laranja. Também o olfato confirma esta certeza, embora os olhos a neguem. Também o paladar

sente a ardência da casca da fruta, que os olhos continuam negando . Que mais haverá que não é visto? Há , então, outras formas de perceber o mundo ? Há uma outra realidade não perceptível aos olhos ?

O mestre nos esclarece : "- Esta é uma antimiragem."(p.65) Mas o que é uma antimiragem ? A miragem é um efeito óptico, logo, são os olhos os responsáveis por tudo que nela existe. Aqui, somente os olhos não vêem. Todos os sentidos confirmam aquilo que os olhos negam . É , portanto, uma antimiragem! O homem azul nos ensina algo novo. A mulher complementa :

- " - Para nós, melhor que aquilo que se vê e não existe - explica a mulher - é aquilo que existe e que, às vezes, não se vê.
- Como "às vezes"?! - Ana está indignada. Eu não vejo nunca.
- Você só olha com os olhos! - agora quem está indignada é a mulher, como se Ana estivesse desfazendo do seu mundo.
- Seu nariz, sua mão, sua língua estão vendo a laranja melhor que você - diz o homem azul."(p.65)

Os ensinamentos do homem azul parecem claros agora : há muito mais entre o céu e a terra do que pode imaginar nossa vã filosofia, parafraseando Shakespeare. Ou como Bachelard : "pode-se dizer como diz Shopenhauer: " O mundo é a minha imaginação" . (...) É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande e de pequeno . (...) Em caso de necessidade, o absurdo por si só, libera." ¹³⁷

Ana agora conhece um mundo que se revela pelo tato, pelo olfato e pelo paladar, mas que é negado pela visão . Uma nova relação se estabelece entre

¹³⁷ BACHELARD. *A poética do espaço*, p.159.

Ana e o mundo: " Ana vai aprendendo um novo jeito de ver."(p.66) Mais um ensinamento do homem azul, que constrói o caminho de Ana em direção ao conhecimento: " Um dia", pensa Ana, "chego lá."(p.67) Ana vai aprendendo a ler o mundo.

Também neste oásis há crianças e uma delas leva Ana até a fonte. É lá que Ana consegue ver "um olho d'água bem maior que qualquer olho. E muito mais transparente do que aquilo que se vê." (p.67) Interessante a atribuição da transparência àquilo que não se vê, pois esta deveria ser qualidade daquilo que deixa ver através de si, ou seja, que mesmo sendo visto não impede a visão do que está por trás de si. Quando o que não se vê é mais transparente do que o que se vê é porque o que se vê é opaco, não há realmente transparência. Mas mesmo assim Ana não encontra seus peixes, que " se estivessem nessa água, pareceriam verdadeiros peixes voadores, agitando os rabos e movendo as barbatanas em pleno ar." (p.67) Ana esquece os peixes, por enquanto.

Outra nuvem se aproxima. A primeira trouxe o ônibus; a segunda, o homem azul. O que trará esta ? Saberemos tão logo a poeira desça. São os caçadores de talentos !

De onde surgem caçadores de talento em pleno deserto ? Mas eles estão aí e procuram figurantes. Rapidamente Ana se junta aos escolhidos, mesmo sem ter sido escolhida.

Ana , mais uma vez, procurou seu destino e se viu novamente num ônibus, que de repente pára . Do mundo mítico em que nos deslocávamos até então , somos lançados a uma outra realidade: Ana está em um estúdio de cinema, que , por dentro , reproduz um mercado persa, com palmeiras muito verdes - que provalmente não são de verdade - e um repuxo, do qual a água jorra. O natural dá espaço ao artificial.

Interessante é que este cenário está de acordo com o ambiente no qual nos deslocávamos, pois estamos num lugar que reproduz "um mercado persa claro e barulhento" (p.69) e que se adequa à caravana, às tendas, aos tapetes com os quais Ana se deparou até agora.

Deve-se também notar que Marina Colasanti, ao trabalhar com a força do imaginário, promove o contato com a produção da ilusão, como querendo apontar a diferença que existe entre o devaneio individual e aquele produzido intencionalmente. Percebemos que "o real que o cinema reconstitui através da projeção faz parte, ao mesmo tempo, do universo de nossas representações mentais (simbolismo) e do mundo real.", ¹³⁸ e que mesmo criando a ilusão da realidade, não abandona de todo o espaço do devaneio. Assim é que as palmeiras são ainda símbolos da terra celeste, embora sejam artificiais. Também por isso a água, que esteve ausente durante o percurso do devaneio, aqui, neste espaço de ilusão, se faz presente na artificialidade, embora não se ligue efetivamente à Ana.

O tempo, nesta mudança de cenário, ganha conotação especial, pois se antes era marcado pelo mítico - "quando o tempo histórico se dilui, porque ele é substituído pelo tempo indivisível (ou sagrado)" ¹³⁹ agora passa a ser controlado pelo homem, pelo diretor, que a um sinal determina o transcurso ou a paralisação da ação. A artificialização da natureza se estende ao tempo, que passa a ser definido pelo próprio homem que, neste espaço, assume funções divinas. Ana está, então, em contato com uma outra possibilidade de ver a vida, com outra face do imaginário.

Este paraíso artificial a que Ana nos levou se caracteriza por ter uma população que não corresponde ao que se espera dela: "Os fazedores de

comida não fazem comida, os malabaristas não malabarizam, os vendedores não vendem, ninguém anda ."(p.70) É como se o homem ainda vivesse no Paraíso, sem obrigação de trabalhar, sem haver ainda cedido à tentação da maçã. De repente, a um comando, todos se movimentam . As palavras de ordem são:" Luzes! Cigarras! Ação!!!" Então, mais uma vez a artificialidade se faz movimento e as luzes artificiais se colocam em confronto com as sombras , que "assumem seus lugares debaixo dos toldos, debaixo dos olhos das pessoas, das pregas das roupas, nas quinas e cantos" (p.70)

A teoria junguiana pode fazer entender este capítulo como o momento quando Ana se defronta com aquilo que "recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe " a ela ¹⁴⁰ e está representado pela sombra, que se esconde " marcando a dura fronteira com a luz" (p.70) . Vimos, desde o princípio, a busca do autoconhecimento como a principal meta da viagem feita em direção a seu interior e que , agora , na condição de observadora da persona que desenvolveu, é capaz de perceber a parte de si que sempre negou, e que se concretizará, mais tarde, com o seu rapto.

Quando a ação deve ser paralizada, a famosa ordem atravessa o ar : " Corta!" Assim é que há uma outra narração dentro desta narração em que encontramos Ana Z. Também nela a menina se torna personagem, embora secundário. Como personagem secundário, não pode decidir o que fazer ou por onde andar, sente-se deslocada no ambiente que não lhe permite a autonomia costumeira. Mas esta é uma outra face da vida, para qual Ana deve estar preparada. Se o fato de as pessoas agirem automaticamente, sem refletir suas verdadeiras identidades, parece estranho à Ana, deve perceber

¹³⁸ Araújo, Inácio Cinema :O mundo em movimento. São Paulo : Scipione, 1995.p.35.

¹³⁹ Caderno de crítica. Embrafilme, Ministério da Cultura, 1986. p.44.

¹⁴⁰ CHEVALIER. op. Cit. p,843 .

que poderá , um dia , estar em situação semelhante, com a qual precisará saber lidar. Temos , então, mais um ensinamento, embora a figura do homem azul não esteja presente .

Ao contrário do que se poderia esperar de um ambiente cinematográfico, não há surpresas quanto à ação. Ao contrário. O cenário parece reproduzir imagens já bastante conhecidas , exploradas mesmo durante o restante da aventura de Ana. No entanto, o homem azul fica para trás, sem que sua ausência seja sequer assinalada. Sua missão parece ter acabado e agora, inicia-se outro estágio do ritual, em que a menina deverá continuar sozinha .

Desta vez, Ana é raptada. Não sabemos se este rapto faz parte do filme ou se o homem que a levou, que cheira como os camelos , fazia parte da caravana, por exemplo. Nem mesmo Ana o sabe, tanto que fica em dúvida quanto à autenticidade do sangue que mancha a camisa do homem.

Como já se comentou em capítulo anterior deste estudo, o rapto de mulheres, na Grécia antiga, fazia parte do ritual de casamento. Ana não se casa, mas a galope, sendo levada por este homem - que não se assemelha ao azul - é que deixa um cenário para se ver em outro. Esse cavaleiro parece ter como missão retirá-la do mundo artificial e levá-la a outro. Esse deslocamento espacial dura o tempo de uma noite , passada em cavalgada.

O novo espaço é a reprodução exata de um cenário de filme de faroeste :

"Uma rua larga de terra, pequenos prédios de madeira dos dois lados.

Talvez duas ou três ruazinhas laterais. E uma igreja em alguma parte.

É na rua de terra que o tropel pára, diante de um prédio que tem escrito *Saloon*. Os homens apeiam, amarram os cavalos. Três mulheres, de chapéu preso com laçarote debaixo do queixo, olham enviesadas do outro lado da rua. Um velho, sentado numa cadeira de balanço diante da barbearia, corta com canivete

um toquinho de pau, e levanta apenas a cabeça. O cocheiro da diligência parada mais adiante se move. Os homens riem alto. Entram no saloom batendo com força nas portinhas de vaivém. Chega de lá de dentro a música de um piano, o barulho de muitas vozes." (p.74)

O leitor acostumado a filmes de faroeste não terá dificuldade alguma em identificar essa cena. Dentro desse tipo de filme, ela é uma realidade, na concepção apontada por Ivete Walty:

"... há textos que criam cenários como se fossem pinturas. Isso se dá pela intensidade com que os signos lingüísticos elaboram a representação de séries de atividades pictoriais, exploradas pela focalização intencional de quem pinta , escrevendo, o que vê. Essa intencionalidade decritiva pode ser marcada pelo que Barthes denomina de verossimilhança estética." ¹⁴¹

Interessante é que a cena pintada faça parte de um filme e ele é que se desenrole frente ao leitor que lê as palavras . Há uma singular mistura de ficção/realidade e imagem/palavra, na qual as semelhanças se destacam e são utilizadas para a possibilidade de uma leitura. Essa verossimilhança a que se refere Barthes é, na verdade, um outro tipo de ficção, um outro texto com o qual o leitor está familiarizado.

Não podemos , também , deixar de perceber os clichês cinematográficos utilizados na elaboração do cenário. Retomando a palavra de Inácio Araújo, encontramos clichê como sendo " idéias consagradas, já muito usadas" ¹⁴² e que, por isso mesmo , devem ser usadas com parcimônia, porque "um filme é uma obra em que se tenta dizer algo capaz de interessar, informar, sensibilizar as pessoas." É necessário que se tente entender por que estas cenas tão

¹⁴¹ Walty, Ivete Lara Camargo. *Palavra e imagem: Leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.53.

comuns foram utilizadas, reprisando ações capazes de despertar no leitor as imagens que ele traz projetadas em sua mente e que aqui se concretizam através da palavra.

Há um caminho que pode nos levar à compreensão deste momento na trajetória de Ana. As cenas em clichê representam algo familiar à menina que, mesmo através da ilusão do cinema, aos poucos retorna para uma realidade já conhecida. Assim é que esta cena, na qual Ana reassume o papel de protagonista, se revela uma preparação para o retorno ao mundo não-mítico, embora também marcado pela presença da fantasia.

Note-se como os discursos mítico e ficcional se cruzam na narrativa. A menina se desloca de um espaço ficcional - o estúdio de cinema - para outro, mas para que isso aconteça, ela deve atravessar uma noite inteira, no tempo histórico - ou mítico? - num espaço indefinido. Apenas sabemos que "os cascos contiavam batendo.", mas não sabemos em que ambiente os animais se locomovem. Não há referências de deslocamento através do deserto, tampouco trata-se de um cenário, pois há continuidade na ação, que transcorre sem a ordem do diretor. Ana, então, terá sido, realmente, raptada.

Percebemos que, apesar do cenário cinematográfico, estamos de novo atados ao devaneio da menina, que se locomove por entre as lojas, até que se depare com uma peixaria. Só então ela retoma a idéia inicial de sua viagem: buscar os peixes que haviam engolido as contas de seu colar. Mas a peixaria se revela um guichê, onde a menina, no lugar de peixes, adquire um bilhete, que a levará de volta para casa. Na verdade, percebemos que a peixaria se configura como um novo portal para que possa retornar ao mundo do qual saiu, pois Ana "sai correndo passa pela roleta, voa escada abaixo. Na plataforma o

¹⁴²ARAÚJO, Inácio. *Cinema: mundo em movimento*, p.21

trem vem chegando. Ela pula no vagão na hora exata em que a porta vai fechar. A porta fecha-se. Ana solta o ar todo que se atropela no peito. O trem deixa a estação e enfia-se no escuro." (p75)

O fato de Ana ter voltado de trem , que está ligado à vida coletiva, evoca a " evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida.(...) A estação de embarque é um símbolo do inconsciente, onde se encontra o ponto de partida da evolução, das nossas novas atividades materiais, físicas, espirituais. Muitas direções são possíveis, mas é preciso tomar aquela que convém "¹⁴³

Dessa forma, percebemos que ao embarcar Ana está pronta para voltar de seu longo período de provas, todas ultrapassadas. Já é capaz de retornar à coletividade, como acontece nos rituais indígenas nos quais o integrante da tribo deve passar por uma série de provas para que seja reconhecido como adulto, ou como ocorre entre os judeus, que comemoram os treze anos do menino e os doze da menina como ritos de passagem entre a infância e a idade madura : depois do Bar Mitzvá, o menino - teoricamente - está pronto para constituir sua família e a menina, após seu Bat Mitzvá, habilitada a acender as velas do Shabat.

Não sabemos como Ana chega à conclusão de que aquela seria a saída para casa. Escolhe a direção intuitivamente , embarca no trem que saculeja e dormita, em função do cansaço pela noite passada na cavalgada. Reunindo toda sua força de vontade, Ana permanece acordada e percebe quando o trem pára na Estação da Tumba. Surpreende-se com a rapidez da volta , mas logo salta e, seguindo a seta de saída, vê-se diante da rampa que dá passagem

para a sala onde está pintada a rainha. Diante da estação de desembarque, Ana vê-se frente a uma nova etapa de seu destino. Está, de novo, no espaço fechado. Pensa que vai reencontrar os amigos, mas se depara apenas com turistas barulhentos, em busca de aventuras. Até as pinturas parecem incomodadas com a presença daquelas pessoas que olham apenas o externo, mesmo estando no espaço interno. Ana procura o caminho de volta.

Ao tentar passar pela abertura que usou para chegar até ali, a menina percebe que seu corpo já não tem o mesmo tamanho, pois precisa espremer-se para que caiba. Então, assumindo a posição fetal, reproduz o trajeto do feto que desperta para o mundo. Estamos diante do renascimento de Ana, cuja trajetória iniciática se aproxima do fim, apontado pelo parto simbólico. Fortes são os indícios deste momento: o botão se solta da gola, o suor escorre pela testa e, ao passar, Ana cai na gruta. Estamos de novo no espaço que representa o útero materno.

É aí que ela encontra a escuridão, a umidade, mas já não estranha o caminho antes percorrido em direção contrária. Pensa de novo no familiar, mas não vê "seu" mineiro; o caminho, embora conhecido, mostra-se outro. Mesmo assim a menina se despoja do laço de fita vermelha que prendia seus cabelos, e pede que o outro mineiro, que ali está, o entregue àquele com o qual se encontrara na ida.

Se voltarmos ao início da caminhada de Ana, lembraremos que o encontro com o mineiro simbolizou o seu primeiro contato com a sexualidade. Não é de se admirar que agora ela lhe deixe a fita que lhe prendia os cabelos. O cabelo é um símbolo ao qual muitos sentidos são atribuídos, mas ligado à mulher, ao fato de estar desatado - como Ana o deixa após retirar a fita - tem-

¹⁴³ CHEVALIER, op. cit. p.897.

se a noção de sexualidade, um sinal do desejo da mulher de se entregar a um homem. Esse sentido é confirmado pelo laço, oferecido como símbolo de uma união, neste caso, os laços vermelhos, deixam transparecer o sentido de uma união marcada pela sexualidade. As provas, que chegaram ao fim, dão lugar à maturidade que nela se percebe.

Os elementos que marcam essa prontidão se confirmam, com a presença das agulhas vermelhas, que a menina encontrou na ida, mas que agora estão "metidas num balde vazio" (p.81), sem uso. Os peixes dormem, assim como sua sexualidade, que apesar de pronta, ainda se encontra subjacente.

A maturidade da menina é também percebida por seu crescimento emocional e capacidade de reconhecer que o que procurava não era, na realidade, as contas de seu colar. Ela mesma esclarece : " Vai ver estava o tempo todo só perseguindo a viagem. (p.81)" E a viagem era a vontade de crescer e isto ela conseguiu, tanto física - sua saia está curta - quanto espiritualmente.

Seu caminho, no entanto, não terminou. Está de volta e vê a luz lá em cima, que brilha redonda e pequena como a lua. Mas é dia, a lua não está no céu, apenas a sua feminilidade por ela representada. Ana escala a escada em direção ao alto, à ascensão que buscava desde o início de sua trajetória e que agora se completa.

Vê-se, então, fora do espaço do poço, da gruta, fora da proteção materna que representam. Limpa as mãos. Percebe que a saia está curta: deve baixar a bainha. Não fala em pedir a sua mãe que elabore este serviço. Agora, ela também é capaz de fazê-lo. Está de volta ao lar, que vislumbra ao

longe e que tanto desejou quando se encontrava no cenário de faroeste . No bolso, a escama de peixe, em ouro, a faz lembrar que não viveu um sonho. Aquele objeto , agora, faz parte de sua vida e dele "nunca vai se separar"(p.82)

O céu que, durante toda a trajetória no deserto , manteve-se limpo, agora aparece escuro, com nuvens prenunciando chuva. Essas nuvens têm relação com a " manifestação da atividade celeste; seu simbolismo está ligado ao de todas as fontes de fecundidade." ¹⁴⁴ Mais uma vez, então, estamos diante de um símbolo ambíguo, que traz em si a dualidade presente em toda trajetória de Ana : a sexualidade e a aproximação com o divino. Ana conseguiu as duas.

Antes de entrar em casa e receber o carinho da mãe, dois pingos de chuva caem sobre os cabelos e a mão de Ana. A chuva, esse símbolo da fertilidade, se junta aos cabelos soltos de Ana , indicando o final da trajetória, da viagem simbólica de Ana Z.

A água, a grande ausente nessa viagem, finalmente se apresenta, com toda força : "Do alto, liberadas, jorram enfim cachoeiras." (p.82) Com ela, sabemos que Ana está pronta para ser mulher, deixa para trás sua condição de menina para assumir-se frente à nova condição, que lhe permitirá procriar. A cachoeira é o símbolo do movimento contínuo, que até agora caracterizou a trajetória de Ana e que completa a trajetória circular, característica deste rito de passagem que a menina acaba de superar.

¹⁴⁴CHEVALIER. op. cit. p.648.

5 - As janelas sobre o mundo

Uma vez estabelecidas duas das possíveis leituras de *Ana Z. aonde vai você?*, parece interessante tecer considerações motivadas pelas constatações que essas leituras propiciaram.

A primeira delas é que se, a princípio, a leitura do nível estético que compõe a obra nos aponta elementos que parecem singulares, principalmente em relação a outras obras destinadas ao público juvenil, ao final da segunda leitura - ou seja, do nível simbólico, muitas das particularidades apontadas são entendidas e perfeitamente explicáveis. Tece-se, assim, uma teia de significados entre as duas leituras e percebe-se que, na verdade, elas se entrecruzam e a segunda explica a primeira.

Isto é o que acontece, por exemplo, em relação ao tempo, seguindo a ordem em que os elementos são analisados no segundo capítulo desta dissertação. Se o tempo narrativo, vivido por Ana Z., parece, em certos momentos, ter perdido seu fio condutor e não apresentar coerência, a partir da leitura simbólica, essas distorções podem ser perfeitamente entendidas e justificadas.

Verificou-se que *Ana Z. aonde vai você?* apresenta a trajetória mítica de um rito de passagem, em particular, um rito apontado por Gennep¹⁴⁵ como "rito marginal", no qual o indivíduo deve afastar-se de seus contatos sociais normais até que esteja pronto para ser admitido no estágio seguinte. No caso de Ana Z., a menina se aproxima da puberdade e o rito é marcado por etapas em forma de provas, que devem ser superadas. Todo seu trajeto, desde sua

¹⁴⁵ Os ritos de passagem

descida ao poço, a passagem pelo ambiente fechado da gruta, da mina e da tumba; a longa viagem pelo deserto, o contato com o oásis, a chegada ao cenário cinematográfico e o retorno pelos lugares percorridos anteriormente, até que esteja de novo em casa, fazem parte de etapas desse período de espera, cujo término coincide com o retorno ao lar.

Também podemos confirmar que a trajetória de Ana apresenta quase todos os elementos do mito tradicional, como nos apontou o texto de Piazza, quando comparado à estrutura de *Ana Z. aonde vai você?* Resta-nos, agora, estabelecer relações entre todas essas informações e as leituras feitas nos capítulos anteriores.

Como se viu, em *Ana Z.*, as passagens de Ana por cavidades estreitas, o contato com a tumba e com a ameaça de morte feita pelo sultão, a troca de figurinhas por objetos que lhe eram caros e, finalmente, a reprodução do parto, no momento em que está retornando para o exterior, são gestos que se identificam claramente com aqueles que caracterizam o rito de passagem e endossam a associação feita.

A partir dessa certeza, passaremos, então, a falar sobre o tempo no qual o rito se desenvolve, ou seja, o tempo mítico. Segundo Micea Eliade¹⁴⁶ o mito acontece num "tempo intemporal, em um instante sem duração" no qual o tempo profano é abolido, e acrescenta: "um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, "histórico" - e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração."

¹⁴⁶ *Imagens e Símbolos*, p.54

Esse raciocínio nos permite entender porque há discrepância entre o tempo narrativo e o tempo histórico, uma vez que o segundo é deixado de lado em função do tempo mítico e só é retomado quando a menina abandona este espaço e retorna para casa. Entende-se também o controle que o sujeito ficcional exerce sobre o tempo, a ponto de pará-lo, quando necessário, pois " o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca ; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo sagrado."¹⁴⁷

" A existência no Tempo é ontologicamente uma inexistência ,uma irreabilidade."¹⁴⁸ Segundo Eliade (p.64), é ilusória, efêmera, precária. Essa forma de ver o tempo nos explica um trecho em que há uma aparente incompatibilidade temporal, agora percebida como a inserção do tempo profano no tempo mítico, por ocasião do aparecimento do dirigível. O objeto pertencente ao tempo profano que , por sua precariedade, por seu caráter ilusório e efêmero, não é percebido pelo homem azul, distanciado dele , portanto , incapaz de ver objetos nele existentes . Também há de se notar que mesmo para Ana, naquele momento , o surgimento de um elemento vindo do tempo profano e inserido no sagrado parece estranho, tão envolvida que está pelo tempo mítico.

Por fim, percebemos que a narrativa se desenvolve num conflito entre o tempo profano e o sagrado . Esse conflito, no entanto, é perfeitamente pertinente ao rito de iniciação, é necessário para que a menina alcance o desenvolvimento total do seu ser, que somente será obtido quando o " Tempo [e o] Sem-Tempo perdem sua tensão de opostos"¹⁴⁹ Este é o momento

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Idem

¹⁴⁹ idem.p.81

quando volta para casa e retoma sua vida no presente profano, deixando de lado o sagrado, mas consciente de seu transcurso, de sua existência.

Mircea Eliade, citando o Mestre Eckardt, afirma que " não existe obstáculo maior à união com Deus que o Tempo, que impede o homem de conhecer Deus." ¹⁵⁰, donde surge a necessidade de abandonar o Tempo para que Ana possa, como se pôde perceber na análise simbólica, ir em busca de Deus.

O tempo transcorreu num espaço também sagrado. Como já se viu nas duas leituras, o espaço no qual a menina transita é essencialmente simbólico, de acordo com o espaço mítico, no qual o rito de passagem se desenvolve. Por isso, a narrativa não poderia transcorrer numa cidade, onde a postura materialista predomina e o diálogo espiritual se torna quase impossível. Daí a adequação da escolha dos espaços, principalmente o deserto, espaço adequado para o desenvolvimento do rito de passagem. "Estamos em presença de uma geografia sagrada e mítica, a única efetivamente *real*, e não de uma geografia profana, "objetiva", de certa forma abstrata e não essencial, construção teórica de um espaço e de um mundo que não é habitado e que é por isso *desconhecido*." ¹⁵¹

O espaço no qual o personagem transita, segundo Eliade, é representante dessa geografia sagrada e mítica, como já se reconheceu no terceiro capítulo deste trabalho, apresentada pelo uso de vários conjuntos símbolos. Assim é que a descida de Ana ao fundo do poço pode ser lida como um mergulho em si mesma, mas também pode ser lida como a descida aos infernos, como fez Orfeu em busca de sua Eurídice, necessária, no rito de

¹⁵⁰ *Idem*.p.87

passagem , para que o renascimento do neófito aconteça, uma vez que , depois , deverá ascender ao céu.

Esse espaço é aquele que faz limite com o domínio do desconhecido circundante , uma região habitada por demônios, que a menina deverá vencer, ou seja, considerado o espaço da caverna, familiar, maternal, liga-se ao deserto , onde a esperam seus demônios para que possa ultrapassar as etapas no rito.

A ascensão ao céu , de que falamos, aparece representada pela estada de Ana na torre, espaço de busca do divino, do desejo de aproximação do homem com Deus. Além disso, a torre pode ser vista, também, como o centro do universo de Ana, a partir do qual este é concebido. No seu centro é que a comunicação entre Céu, Terra e Inferno é possível , na narrativa representados pelo contato com a ameaça de morte e com a realização de um sonho - ser princesa - , portanto, com o inferno e com o céu. O lugar onde se realizam os sonhos é, freqüentemente , relacionado com o paraíso.

Se lembrarmos que é na torre que a menina se conscientiza da valorização da palavra como construção de vida, do universo, poderemos perceber que a sacralidade deste elemento é confirmada pela postura do personagem, o que só reforça o quanto essa leitura é pertinente e nos permite , mais uma vez , entender a escolha da autora por esse símbolo.

Ainda em relação ao espaço sagrado, há um outro que pode ser relacionado à imagem do paraíso : o estúdio cinematográfico. Segundo o mito bíblico do Paraíso, lá o homem não precisava trabalhar, estava cercado de tudo de que necessitava para viver, tinha apenas que aproveitar a existência. É o que ocorre no estúdio , enquanto o diretor não retorna as filmagens: todos

¹⁵¹ Idem.p 36

conversam, numa aparente harmonia. Há mesmo a promessa do pão e mel - a terra prometida - , através da oferta do doceiro - roscas luzidias de mel .O cinema é como a fábula de sonhos em que as imagens são criadas e o espírito as utiliza para " captar a realidade profunda das coisas, já que a realidade se manifesta de forma contraditória." ¹⁵² Tanto é que Ana fica de fora, apenas observando as atitudes das pessoas, como se lhe tivesse sido dada a capacidade de observar a realidade profana que , no espaço mítico, se reproduz através da ilusão do cinema. Maior que o espaço da ilusão é o do devaneio, no qual Ana se desloca. É nele que Ana deve continuar.

Note-se que , por duas vezes, Ana parece ter sido tentada por situações estranhas ao espaço e tempo míticos, mas consegue manter-se firme em seu trajeto. Não se deixou fascinar pelo dirigível e nem pelo cinema, dois referenciais do mundo externo ao rito.

Eis porque toda possível incoerência temporal ou espacial se justifica pela leitura do mito.

Outra consideração importante a ser feita sobre a análise dos elementos estéticos é a relativa ao narrador. Se passarmos a pensá-lo como a figura que guiará Ana através do espaço mítico, facilmente entenderemos sua oscilação , uma vez que em determinados momentos a menina deve cumprir sozinha as tarefas - como no caso da torre, para onde se desloca sem o conhecimento da narradora - e , em outros, passa a ser guiada pelo homem azul, quando a presença do narrador feminino quase que desaparece, para manifestar-se apenas pela confissão de desconhecer aquele povo, com o qual Ana convive, e a situação em que se insere (p. 50), o que nos leva a crê-la distante dos acontecimentos, apenas companheira da menina, que agora é

¹⁵² *Imagens e símbolos*.p 11

guiada pelo homem azul. A este, no papel de instrutor de Ana, cabe comunicar-lhe o mito durante seu período de isolamento no deserto, razão pela qual é ele quem ensina a ela a ver sem os olhos, a conhecer a necessidade de um bom barco ou a de uma rede, metáforas para o bem viver. É ele que a orienta nos caminhos do rito. A narradora revela-se uma acompanhante da neófito. Desta forma, mais uma vez encontramos solução para um problema surgido no nível estético, para o qual a leitura feita a partir dos conceitos tradicionais não apontava.

A linguagem, já desde o início percebida como simbólica e poética, encontra na metáfora a sua maior razão de ser. Como se viu, a presença abundante da metáfora cria imagens literárias que nos remetem ao inconsciente e, algumas vezes, a construções inusitadas, como o tecer do fio d'água. Em estudo sobre a obra bachelariana ¹⁵³, Vera Lúcia Felício afirma que "a eclosão da linguagem é provocada pela metáfora", discorrendo sobre a complexidade da imagem literária, na qual as palavras não são simples termos, "não terminam pensamentos, mas têm o por-vir da imagem." Essa singularidade da palavra-imagem é que destaco na obra de Marina Colasanti, feita metáfora e símbolo, para que possa dizer o mítico, para que possa transcender o material e ir em busca dos mistérios do inconsciente.

Reafirmando esta percepção, tomo emprestada, mais uma vez, a palavra de Bachelard, que afirma ¹⁵⁴: "Em última análise, o verdadeiro campo para o estudo da imaginação não é a pintura, mas a obra literária, a palavra, a frase." Temos na palavra a melhor a essência da imaginação e, como tal, a expressão do homem em seu estado primeiro, íntimo. Esta obra de Marina Colasanti, mais que qualquer outra, é uma apologia à imaginação, forma

eleita para ver o mundo em sua totalidade, desvendado pela capacidade de perceber o que os olhos não vêem, mas os outros sentidos afirmam. Assim é que a escolha da palavra é fundamental.

O uso da linguagem simbólica está, como já se concluiu, a serviço do mito, assim como esteve nos mitos bíblicos e em todos aqueles que compõem a mitologia em geral. A palavra é sagrada - como Ana pôde perceber - porque ela é a narração do sagrado e faz-se concreta, a partir de sua enunciação, como nos mantras.

Outra consideração a ser feita, também nesta perspectiva do mítico: a frequência com que determinados símbolos são repetidos, embora surjam por imagens diferentes. Os símbolos da fecundidade, da divindade e do conhecimento se repetem exaustivamente porque, assim como nos mitos cosmogônicos, aparecem sob a linguagem ambígua e cada um de seus modos de ser representa a "abolição de uma condição humana profana, ou seja, uma ruptura de nível ontológico: através do amor, da morte, da santidade, do conhecimento metafísico" ¹⁵³ Ana "passa do irreal para a realidade" da concepção mítica. Por isso havia necessidade de que se repetisse tanto cada um dos símbolos, pois nas diversas ocorrências eram trabalhadas condições humanas diferentes.

E como há a consciência de que a palavra é a matéria da imagem literária, sempre em busca da renovação, de vida, é que os símbolos relativos à palavra também são constantes e se agrupam aos ligados ao rito de passagem. Ana deve, não só aprender a conhecer a si mesma, ao mundo, mas também utilizar o verbo, conhecer-lhe a força, saber do que é capaz. É

¹⁵³ A imaginação Simbólica, p. 71

¹⁵⁴ A água e os sonhos, p.194

¹⁵⁵ Imagens e símbolos, p.47

através da palavra que o ser humano se organiza, toma consciência de si e de Deus. Para que conheça Deus , deve conhecer o verbo.

Outra consideração a ser feita diz respeito ao constante diálogo de *Ana Z. aonde vai você?* com outras obras. Como já se viu, a narrativa se compõe de outras narrativas, algumas delas encaixadas, outras apenas apontadas, outras contrariadas, mas todas presentes na tessitura do texto de Marina Colasanti. Considerando-se a importância atribuída à palavra, esse tecer de narrativas deve ser visto também sob o enfoque simbólico. Como já se viu, o tecer é constantemente associado à composição da vida que, neste caso, se faz através da palavra.

O tecer de uma narrativa mítica se compõe de determinados elementos, entendidos como , "um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa (...) promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou a narrativa histórica e lendária."¹⁵⁶ Eis que Marina Colasanti busca, através da relação com tantos outros textos compor uma narrativa intemporal, uma vez que composta de outras de tempos variados, nas quais o tempo histórico é relativizado . É através desse diálogo que a poeta compõe a sua narrativa mítica, ao mesmo tempo que resgata o fazer literário. Assim é que a *Odisséia*, *Alice no país das maravilhas* e os inúmeros contos de fadas com os quais nos deparamos se revelam elementos do mito criado por Marina Colasanti e exigem do leitor um pacto de leitura semelhante àquele que se deve estabelecer com a obra de modo geral, notoriamente marcada pela presença do simbólico.

Também quanto aos personagens, algumas conclusões interessantes devem ser destacadas. Além da percepção de que esta é uma narrativa de um único personagem, corroborada pela leitura simbólica, ao ler a trajetória de Ana Z. como um mito que relata o rito de passagem para a puberdade, percebe-se, então, a própria Ana como um símbolo e, por isso, também pertencente ao universo mítico no qual se encontram os outros personagens. Ana, cujo nome é um palíndromo, representa a própria ambigüidade feminina, as várias possibilidades do ser. Os personagens do mito, segundo Mircea Eliade ¹⁵⁷, são os Entes Sobrenaturais, conhecidos principalmente pelo que fizeram nos tempos primordiais. Isso justificaria também o caráter pedagógico que foi identificado em vários diálogos reproduzidos na narrativa, uma vez que cada um daqueles Entes estava preparando Ana para que tomasse parte do rito e conseguisse chegar ao seu final. Essa identificação também justifica a falta de caracterização minuciosa de cada um deles, uma vez que a criação do mito pressupõe seres sobrenaturais, que dificilmente poderiam ser caracterizados em termos humanos. Como a autora escolheu partir do cotidiano para desenvolver o mito, a presença de elementos do maravilhoso deixaria a descoberto a verdadeira intenção da narrativa que, assim como se apresenta, está encoberta: o leitor ingênuo encontra na história de Ana Z. uma simples viagem cheia de peripécias

Mas, enquanto se tece a trajetória de Ana, também a da mulher é tecida, da mulher em geral, conclamada a seguir o modelo mítico apresentado. Eis que esta outra constatação nos salta aos olhos: a história de Ana reveste-se do caráter simbólico para representar a mulher universal, em busca de sua identidade. Estamos, pois, diante de um mito que pretende revelar, a todas

¹⁵⁶ Durand, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário p. 63

as mulheres , comportamentos a serem imitados no rito , para o início da puberdade.

Desta forma, o enigma proposto para a letra z de seu nome pode ser resolvido como o limite - ou o não limite - do alcance do símbolo que Ana representa : a mulher, de A a Z.

Outra consideração a ser feita diz respeito à relação de Ana com sua família . Durante o tempo em que esteve fora , não pensou em ninguém, não sentiu saudades, embora se colocasse como criança. Somente quando já se encontrava quase pronta para o retorno é que se lembrou de casa. Esse comportamento seria estranho numa situação cotidiana , mas a leitura do texto como mito revela a sua habitualidade . Isso se deu porque a jovem estava conscientemente afastada da família, já que faz parte do rito o isolamento do neófito. Nesta condição, entende-se o seu procedimento, antes visto com alguma desconfiança.

Vemos, então, que este texto apresenta tantos elementos diferentes das narrativas compostas para jovens porque, na verdade, não foi feita com esta intenção. Seu substrato, como se comprovou , está ligado à narrativa intemporal mítica, marcada , principalmente , pela realização de uma trajetória no espaço e tempo míticos.

Percebemos, deste modo, que dá continuidade à obra de Marina Colasanti, que avança cada vez mais pelo fazer literário. Assim como resgatou o conto de fadas, também o fez com a narrativa primordial, verdadeira, " porque sagrada" ¹⁵⁷ Ana Z aonde vai você ? é a reatualização do mito utilizado no mito de passagem, na qual a menina é usada como exemplo

¹⁵⁷ Mito e realidade, p. 11,

¹⁵⁸ : Eliade, Mircea, Mito e realidade p.55.

para que todas as mulheres saibam como foi e como deve ser a transição da infância para a adolescência.

Note-se que, na maioria das sociedades primordiais nas quais os ritos de iniciação são celebrados, eles dizem respeito ao menino, "para mostrar a maneira de celebrar esses cultos àqueles que estão para ser elevados, ou que acabam de ser elevados à categoria de homem" ¹⁵⁹. Quando Marina Colasanti reatualiza o mito de iniciação, ela o faz tendo como protagonista uma mulher. Mais uma vez a poeta nos diz que a mulher também pode fazer parte da sociedade, não precisa manter-se "não iniciada", como foi mantida através dos tempos. Assim como fez com as narrativas de aventuras, ao substituir-lhes o personagem principal por uma menina, também o fez com o mito, sem que este perdesse sua condição mítica, como se percebeu através da análise dos elementos que compõem o mito e a narrativa de Ana Z.

Desta forma, também se explica a dificuldade de determinar o leitor modelo de sua obra, uma vez que o compromisso não é com ele, mas com a própria narrativa, com o ato de narrar e com o narrado.

Somos nós, leitores de Marina Colasanti, os ouvintes do mito, esquecidos de "nossa condição profana, nossa situação histórica" a escutá-lo, para mergulhar nesse universo do devaneio, que nos dá "o mundo dos mundos", que se abre para "um mundo belo, para belos mundos" ¹⁶⁰, nos quais buscamos o alimento para ler o que está a nosso redor e encontrar a felicidade de ser.

¹⁵⁹ Idem.p.18

¹⁶⁰ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio* - páginas diversas

6- BIBLIOGRAFIA

6.1 - Obras de Marina Colasanti

COLASANTI, Marina. *O homem que não parava de crescer*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995

_____. *Um amor sem palavras*. São Paulo : Melhoramentos , 1995

_____. *Um amigo é para sempre*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1988.

_____. *A mão na massa*. 11ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990

_____. *O lobo e o carneiro no sonho da menina*. 5ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999

_____. *Longe como o meu querer*. 3ed. São Paulo : Ática, 1999

_____. *Entre a espada e a rosa*. 9ed. Rio de Janeiro : Salamandra, 1992

_____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 2ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985

_____. *A menina arco-iris*. 4ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1987

_____. *Uma idéia toda azul* . 8ed. Rio de Janeiro : Nórdica, 1979

_____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro : Rocco, 1998

_____. *Rota de colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993

_____. *E por falar em amor*. Rio de Janeiro : Salamandra, 1984

_____. *Ana Z. Aonde vai você?* São Paulo : Ática, 1993.

6.2 - Bibliografia de apoio

ABRAMOVICHI, Fany: *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. 4ed. São Paulo : Scipione, 1994

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da Literatura*. São Paulo : Martins Fontes, 1976.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema : o mundo em movimento*. São Paulo : Scipione, 1995

As mil e uma noites . Volume V. Portugal : Publicações Europa-América.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo : Martins Fontes, 1993

_____ *A água e os sonhos* . São Paulo: Martins Fontes, 1997

_____ *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BETTELEIM, Bruno *A Psicanálise dos Contos de fadas*. 6ed. São Paulo : Paz e Terra, 1980

BRAIT, Beth *A Personagem*. 2ed. São Paulo : Ática, 1985

BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega* . Petrópolis. RJ: Vozes, 1986

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. 2ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antônio & outros. *A personagem de ficção* São Paulo : 1981

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice*. 3ed. São Paulo : Summus, 1980

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain . *Dicionário de símbolos* . Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo : editora Moraes Ltda. , 1984

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. São Paulo : Ática,

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2ed. São Paulo : Cultrix, 1978

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. São Paulo : Rosa dos Tempos,

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2ed. São Paulo : Perspectiva, 1995

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura : uma introdução*. São Paulo : Martins Fontes , 1997.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea . *Imagens e símbolos : ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo : Martins Fontes, 1991

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo : Perspectiva, 1972.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação Simbólica nos quatro elementos bachelarianos*. São Paulo : Edusp 1994 (Ensaios de Cultura, nº5)

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro : Sete Letras, 1996.

GENETTE, Gérard . *Discurso da narrativa*. Lisboa : Veja Universidade,

GENNEP, Arnold Van . *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

GRIMM, Wilhem e Jacob *Mãe Nevada*. Tradução de Dante Pignatari 6ed. São Paulo: Ática, 1998.

História da Vida Privada, 4 : da Revolução Francesa à Primeira Guerra.

Direção de Michele Perrot[et al.]; tradução de Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.

JAUSS, Hans Robert . *História da literatura como provocação à teoria literária*. Trd. Sérgio Tellarolli. São Paulo : Ática, 1994.

JENNY, Laurent (e outros) . *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de janeiro : Nova Fronteira, 1997.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da Literatura Infanto-juvenil*. São Paulo : Ática, 1986.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro : Zahar editora, 1990

LAJOLO, Marisa . & ZILBERMAN, Regina *Literatura infantil brasileira : história & histórias* . 2 ed. São Paulo : Ática, 1985

LEITE, Ligia Chiappini Moraes . *O Foco narrativo* 3ed. São Paulo : Ática, 1987

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. 10ed. São Paulo : Cultrix, 1997

MOISÉS, Massaud . *Dicionário de Termos Literários*. 3ed. São Paulo : Cultrix, 1982
Mitologia Chinesa . São Paulo : Princípios,

ORLANDI , Eni *Leitura : perspectivas interdisciplinares* . São Paulo :

PIAZZA, Waldomiro O . *Introdução à Fenomenologia Religiosa*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1983

POUILON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo : Cultrix, 1974

PROPP, Vladimir . *Morfologia do Conto Maravilhoso* Rio de janeiro: Forense - Universitária, 1984

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo : Ática, 1988

SANT'ANNA , Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. 2 ed. São Paulo : Cultrix, 1985

SERRA, Elizabeth D'Angelo (org) *30 anos de literatura para jovens e crianças: algumas leituras*. Campinas (SP) : Mercado de Letras: ALB, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 7ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 1983

TIETZMANN, Vera Maria . *Seis autores, Seis estudos*. Goiânia: Editora UFG, 1994

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo : Perspectiva, 1979

WALTY, Ivete Lara Camargos. *Palavra e imagem: Leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000

WARNER, Marina . *Da fera à loira* . São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

YUNES, Eliana. *Leitura e Leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988

6.3- Artigos de jornais

CUNHA, Maria Antonieta Antunes . *Uma idéia toda azul (e luminosa)*. In **Estado de Minas**. 17 de maio de 1980.

SANDRONI, Laura . *Nas asas da fantasia* in **O Globo**, 21 de setembro de 1990.

SORMANI, Nora Lia. *Marina Colasanti, una revelación*. In **El Cronista**, 29 de agosto de 1997.

6.4- Revistas

BETTOLLI, Cecilia. *Lejos como mi querer y otros cuentos* in **CEDILIG**, Ano X, nº

19- 2º semestre de 1997

LOZANO, Carlos Sanches . *Ulisses Feminina* . in **Flauta de Hamelin**, Bogotá.

STROPARO, Sandra Mara . *Unicórnios : contos maravilhosos de Marina*

Colasanti. **Fragmenta**. Curitiba , nº 12. Ed UFPR, 1995 p.133

YUNES, Eliana . *Pelo avesso : a leitura e o leitor*. **Letras**. Curitiba, nº 44, p.185-

196. Editora da UFPR, 1995

Cult, dezembro de 98

Caderno de crítica. Embrafilme, Ministério da Cultura, 1986

6.5- Teses

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. *Uma estética da formação : Vinte anos*

de literatura juvenil brasileira premiada. Tese para doutoramento .UNESP, 2000

PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de *As fadas fiam o fatum*. Dissertação de

mestrado. UFPR, 1993